توفيق الحكيم

وأسطورة الحضارة

د. ناجي نجيب

حلمي التوني

دار الهلال

توفيق الحكيم

وأسطورة الحضارة

تأليف
الدكتور ناجي نجيب

دار الهلال

بريشة الفنان

حلمى التونـى

مقدمـــــة

هذه سيرة أدبية بمعنى أنها لاتقتصر على سيرة النشأة والتكوين ومسار حياة الحكيم وانما تتطرق الى صورة العصر وإلى المؤثرات المناخية والفكرية التى نشأ من خلالها أدب ـ الحكيم . وتناقش فى فصولها بوجه خاص قضية « الحضارة » التى شغلت الحكيم منذ الرحلة إلى فرنسا (١٩٢٥ ـ ١٩٢٨) واكتشاف عالم الفنون ، ومنذ وضع مؤلفه « عودة الروح » (١٩٣٣) حتى آخرج منشوره المسمى « عودة الوعى » (١٩٧٤) ثم دعوته الى « الحياد الحضارى » فى خريف عصر السادات فى أواخر السبعينيات . وتسأل الدراسة عن أسباب الشهرة والشيوع ، وعما قدم الحكيم للأدب العربى ، وذلك من منظور تاريخى ، أو من منظور القراء والنقاد ، ومنظور استيعاب الحكيم عبر اكثر من نصف قرن ، ولايدعى هذا الكتاب الشمول ، وانما يستهدف من خلال طرح هذه القضايا والأسئلة ، ومن خلال تحليل بعض نماذج الحكيم المسرحية والروائية المساهمة فى التأريخ للأدب العربى الحديث باعتباره جزءا لايتجزأ من التطور التاريخى العام .

ناجى نجيب

برلين الغربية ، مايو ١٩٨٧

الفصـــل الأول .

الحكيـم بيـن سجـن الطبع وأجنحة الفكر

سيرة أدبية

يروى الحكيم فى سيرته الذاتية ، قصة ميلاده ونشأته وتكوينه الوجدانى ، تحت عنوان « سجن العمر » (١٩٦٤) ، ويروى قصته مع عالم الفكر والفن أو قصة تكوينه الفنى ورحلته الى « حضارة هذا القرن » تحت عنوان « زهرة العمر » (١٩٤٣) ، وكذلك فى « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) و« عهد الشيطان » (١٩٣٨) ، و« تحت شمس الفكر » (١٩٣٨) و« فى برج العاجى » (١٩٤١) وغيرها .

يتمثل « سجن العمر » الذى يتحدث عنه الحكيم فى بيئة النشأة الأسرية ، كما يتمثل فى البيئة الاجتماعية التاريخية فى مصر فى تلك الحقبة ، وفى « طبيعة الظروف المحيطة بالأدب ذاته والفن فى مجتمع معين فى زمن معين » (« سجن العمر » ٩٤) .

أما « زهرة العمر » فتتمثل فى اكتشاف عالم الفكر والفنون والآداب الغربية ، وفى اللقاء مع « سماء الحضارة الرفيعة فى باريس » (بتعبير الحكيم) ، وفى انتقال الحكيم تحت تأثير هذا اللقاء من « جو المسائل القومية الى المسائل الانسانية » ، وإلى « الانسان فى أفكاره الثابتة فى كل زمان . » (بتعبير الحكيم أيضا فى مقدمة « مسرح المجتمع » ٢/ ٤) .

ويرتبط الفكر عند الحكيم بالفن ، وعامة يستخدم مصطلح الفكر والفن والأدب بمعنى واحد دون تمييز ما ، ويصف الحكيم موقفه كأديب وفنان فيقول .

« إن الفكر هو زهرة عمرنا ، أما الطبع فهو سجن هذا العمر .... .. » .

« أنا سجين فى الموروث ، حر فى المكتسب ، وما شيدته من فكر وثقافة هو ملكى ، وهو ما اختلف فيه عن أهلى كل الاختلاف ، هاهنا مصدر قوتى الحقيقية التى بها أقاوم .. ... » (« زهرة العمر » ٢٢٨) .

مصدر « القوة » الذى يتحدث عنه الحكيم هو بوضوح شعور الخصوصية والتميز ، ومن البين أن « زهرة العمر » أو الفكر « هو مجال الذات الخاص فى تفردها ومجال الارتفاع على قيود الموروث والعالم المحيط ومن البين أيضا أن « زهرة العمر » أو « الفكر » هو رد فعل على « سجن العمر » .

ونتساءل فى التالى · ماهو هذا الميراث الذى يغل الحكيم ويقيده بحيث يصفه بأنه « سجن الطبع » ؟ وكيف خرجت « زهرة الفكر » من « سجن العمر » ؟ .

بين « الهدوء والتامل » و« بركان فيزوف »

فى « سجن العمر » يصمت الحكيم عن « سنة » ميلاده ، رغم أنه يذكر ساعة ميلاده ويورد الكثير من التفاصيل عن مجرى ولادته وعن المكان والأشخاص الحاضرين ، وذلك نقلا عن روايات والدته وعن مفكرة أبيه ، واذا أخذنا باستمارة البيانات التى أرسلها الحكيم إلى دائرة المعارف الألمانية ، فقد ولد فى ١١ يناير ١٩٠٢ فى حى محرم بك بالاسكندرية وتتفق هذه البيانات مع قوائم « مراقبة المعلومات » بالمجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة ، وتذكر بعض المصادر الأخرى أن تاريخ ميلاده هو ٨ سبتمبر ١٨٩٨ ، وهو الأرجح .[١] .

الأب « إسماعيل الحكيم » من أصول ريفية على جانب من اليسر ، استطاع ، بجهده وبمثابرته رغم معارضة أبيه ، أن يواصل تعليمه « التجهيزى » ، فلما اجتاز هذه المرحلة سمح له والده بالالتحاق « بمدرسة الحقوق » مؤملا ان يصبح ابنه من طبقة الحكام بعد تخرجه التحق بسلك القضاء وتدرج فيه .

السمة البارزة التى يؤكدها الحكيم فى أبيه هى اتزانه وميله الى البحث والتمحيص ، ودراسة كل شأن يعرض له فى حياته دراسة مستفيضة ، ومن سماته البارزة أيضا حرصه فى شئون المال إلى مدى قد يصل أحيانا الى حد التقتير ، فهو يدون فى مفكرته على سبيل المثال ماصرفه « بسبب الزواج » ، ولاينسى ذكر أجر حمار اكتراه فى ذلك اليوم بقرشين أو مادفعه بقشيشا للخدم فى هذه المناسبة السعيدة ، ومجموعه خمسة قروش ، وقد ينفى الحكيم بحق عن والده صفة البخل ، ولكنه يسجل حرصه على التوفير والاقتصاد . فعينه ـ كما يقول ـ باستمرار على « بطاقة الثمن » واختيار الأرخص (« سجن العمر » ٧٣) ، على أن الحرص والمبالغة فى التدبير والاجتهاد الذاتى فى تصريف أموره أحيانا ماكانت تقوده إلى الوان من السفه والسلوك الهوائى ، ومن الغرائب التى يرويها الحكيم فى أحاديثه

(١) فى خطاب له الى د اسماعيل ادهم يذكر الحكيم انه من مواليد عام ١٨٩٨ ، ولكن د . ادهم يرفض هذا التاريخ ، ويستنتج من اعمال الحكيم أو « من التحقيقات التى قام بها » كما يقول ان « ميلاد الأستاذ الحكيم سنة ١٩٠٣ » (إسماعيل ادهم) ابراهيم ناجى ، « توفيق الحكيم » ط ٢ القاهرة ١٩٤٥ ، ٦٤) والمرجح ان شهادة ميلاد الحكيم لاتحمل تاريخ ميلاده الصحيح ، ولم يكن هذا فى تلك الفترة غريبا (انظر « الرسالة » ١٩٣٩ ، السنة السابعة ، ١٥٢٦) .

الخاصة أنه كان خلال إقامته فى فرنسا (١٩٢٥ ـ ١٩٢٨) يتلقى من أبيه شهريا حوالة مالية مقدارها ثمانية جنيهات وخطابا يبلغه فيه انه قد أرسل إليه النفقات الشهرية كالمألوف ومقدارها عشرة جنيهات ، ويحدث هذا بانتظام شهرا بعد شهر . وأيا كان الأمر فقد كان الأب مثالا للعقل المدقق « مطيلا فى التفكير متأملا فى الكلام ..... » (« سجن العمر » ٢٠٢) ، بلا شاعرية أو بريق يثقل عليه الشعور بالواجب والمسئولية وان لم يخل سلوكه من الهوائية والحمق .

هذا على خلاف الأم (أسماء البسطامى) فهى « نارية الطبع » عنيفة مسيطرة طاغية ، من أصول « فارسية تركية البانية » ، ومن أسرة تعمل منذ أجيال فى إرشاد السفن بميناء الاسكندرية ، وتشعر لذا بتفوقها .

وتتصف « الصورة » التى يقدمها الحكيم لوالدته فى « سجن العمر » بالصرامة الشديدة ، فهى امرأة حادة المزاج تدخل الرهبة على من حولها (١٥٤) ، يذكرها الحكيم فى مواقف عديدة « صارخة فزعة » (« سجن العمر » ٥١ ، ٥٤ ، ١٠٨ ، ١١٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤) أو « راعدة غاضبة » (٩٨) . من طبيعتها السيطرة ، وشاغلها ، « الأمور المادية البحتة » بتعبيره ، وقد استطاعت بما ورثت من مال ـ ومساعدة زوجها ـ أن تملك « عزبة » مساحتها سبعون فدانا ، وقد زاد ذلك من جموحها وتسلطها ، وإزاء ماكانت عليه من حدة وإصرار لم يكن بدا لزوجها إلا أن يذعن لها ، وهو أمر غير مألوف فى ذلك العهد ، حيث كان الأب فى المجتمع العربى فى عنفوان مجده : السيد والآمر المطاع !

والأم إلى جانب هذا امرأة غريبة متضاربة العواطف حتى إزاء ولديها (توفيق وزهير) ، فكيف لنا أن نصف اما تخص نفسها بأطيب الطعام وتحرص على تناول هذه الأطعمة فى غرفتها حتى لاتشرك ولديها ، وتنهرهم بصورة كريهة إذا ألحا فى الطلب . وحين يمرض زوجها مرضه الأخير وينقل الى المستشفى لاتفكر فى زيارته حتى لاتثير اعصابها ، ولايتوقع زوجها منها أن تزوره ، ولاتشارك فى وداعه أو شعائر دفنه . وإنما تسافر إلى « العزبة » « لأن اعصابها لاتحتمل الموقف » (« سجن العمر » ٢٠٧) .

ويذكر توفيق الحكيم فى « سجن العمر » انه كان يقف أمامها مستسلما مستجديا على خلاف اخيه الذى كان ينازعها ويصارعها وكأنه قد ورث عنها الطبع . وهكذا تمضى طفولة الحكيم ويمضى صباه فى هذا المناخ . ومن سمات هذا المناخ أنه يعوق النمو العاطفى . « اليوم الوحيد الذى كنا نشعر فيه بجديد هو يوم العيد الكبير أو الصغير ، فقد كنا نتلقى فيه خمسة قروش (عيدية) ... كنت أنا شخصيا أكتفى باللعب بها طوال أيام العيد ، ثم أردها بعد ذلك إلى أهلى دون أن أنفقها .... » (« سجن العمر » ٧٣) .

ويؤكد الحكيم باستمرار ذلك التفاوت الضخم بين الأب والأم ويرى ان هذين النقيضين قد ترسبا فى أعماقه . كنت « كلما كبرت ملت إلى الهدوء والتأمل

واتخذت الكثير من سمات أبى ، لكن مع بركان داخلى فى أعماقى هو (والدتى) مثل بركان (فيزوف) ينشط ويخمد فى فترات ودورات ..... » (« سجن العمر » ٧٠) .

شبح الأم :

كانت الأم مصدر تهديد وقلق شديد للحكيم (« سجن العمر » ٢٠٤) بل إن شبحها ظل يطارده بعد أن جاوز الشباب بكثير ، لقد فوجىء الحكيم يوما ـ فى منتصف الستينيات بصورة لوالدته منشورة فى « آخر ساعة » فأصيب بفزع وضيق كبير . ولم يستطع كبح جماح نفسه ، فكان يبرز الصورة لزواره فى مكتبه فى « الأهرام » ، ويقول بعصبية : « انظروا هذه الغولة لماذا يطبعون صورة الغولة ؟ من أين حصلوا على الصورة ؟ » .

لقد أورثته هذه المنشأة وهذه البيئة الكثير من مشاعر القلق ، حتى أصبح سجين القلق ، وفى هذا يقول :

« انى فى حالة قلق دائم طول حياتى ... حتى عندما لا أجد مبررا لأى قلق ، سرعان ماينبع فجأة من تلقاء نفسه ... هذا القلق الروحى والفكرى لاينتهى عندى أبدا ولايهدأ أنى سجينه سجن الأبد ... ولا أدرى له تعليلا .... (« سجن العمر » ٧٦) .

على أن هذه البيئة وهذه المنشأة ـ وهذا هو الأهم ـ عاقت نموه العاطفى ، وجعلته يجحد العواطف ويخشاها ، ويسعى الى تجريد نفسه من الأهواء والروابط ، ودفعته إلى الانغلاق على نفسه والالتفاف حولها . وفى هذا الانغلاق أو « سجن العمر » نبتت مع الاحتكاك بحضارة الغرب « زهرة العمر » وولد « راهب الفكر » ، وكان للفكر ذلك الدور الطاغى فى وجدان الحكيم ومؤلفاته . ونكتفى هنا بهذه الاشارة لنعود الى هذا الموضوع فيما بعد .

مشهدان :

للعواطف حيز ضئيل أو منعدم فى تكوين الحكيم ، فى حياته وأعماله . بل هو يسعى عن وعى واصرار بعد أن أصابته حمى الفن والأدب إلى وأد العواطف وفى أكثر المواقف عاطفية يسأل نفسه : « ماهو « المجدى وغير المجدى ؟ » ويقول هذا هو « طبعى أحيانا ، لعنه الله » (« سجن العمر » ٢٠٦) .

والمشهدان التاليان من « سجن العمر » ، ننقلهما للأيضاح ولدلالتهما العميقة ، المشهد الأول فى غرفة بالمستشفى بعد أن أنبىء الحكيم بوفاة والده .

« لم تشأ الممرضة أن ترينى وجهه .. ولكنى أصررت على أن تكشف لى الغطاء لأتأمله .. وإذا بى أرى وجها لايمكن أن أنساه ... إنه الصفاء والتجرد والسمو عن

الأرض .. كل ذلك قد ارتسم على وجه هادىء بلا ملامح .. ولا أذكر انى ذرفت عبرة ... بل كان الموقف أجل من أى مساعر عادية . لقد تجمدت لحظة وذهلت عن نفسى ، ثم افقت فى الحال لتشغلنى توا مسئوليات الساعة ..... » (« سجن العمر » ٢٠٦/٢٠٧) .

والمنظر الثانى خلال غسل جثمان أبيه . واذا كان الحكيم قد نقل المنظر بقلمه فى « سجن العمر » فليس لنا أن نتحرج عن نقله هنا . وأيا كان الأمر فالحكيم يتطلع الى الأشياء بمنظار العقل المتأمل وكأنه يراها من مكان علوى متجردا عن عواطفه .

« كان المنظر لاينسى ... لقد بدأت الجثة فى التحلل فقد مضى على الوفاة نحو أربع وعشرين ساعة وكنا فى مطلع الصيف ... وحاول المغسلون أن يكتموا الرائحة بإطلاق البخور ... واجتمع فى المكان بعض الأقارب والأعمام ، فرأيتهم يبكون البكاء المر أمام المنظر . حتى أولئك الذين كان بينهم وبين أبى قطيعة خلال حياته ... ولكن دموعى أنا كانت جامدة كالصخر ، لأنى كنت فى واد آخر ... كنت أتأمل منظرا عجيبا قلما يتكرر .. منظر وجه أعرفه وأحبه يتحول أمامى تحولات غريبة سريعة .... هذا الأنف الذى أعرفه لأبى قد بدأ يتخذ شكلا آخر ... بدأ يلين كأنه قطعة عجين ... والبطن قد انتفخ كأنه بالون يوشك أن ينفجر ... معالم والدى أخذت تتفك أمامى . كما ينفك شكل سحابة فى السماء ويتلاشى . إن الفناء إذن ليس كلمة تكتب على الورق ويلوكها اللسان ' ... كنت أتأمل كل ذلك مأخوذا ، وقد نسيت تماما أن الذى أتأمله هو والد يجب أن أبكيه ...... » (« سجن العمر » ٢١١/٢١٢)[٢] .

الحكيم والمرأة :

قد لاتختلف قصة الحكيم فى صباه مع الجنس والمرأة كثيرا عن قصة غيره من الشباب فى المدن أنذاك ، فمن جانب الحب العاطفى الشاعرى الذى يبدعه الخيال أو الذى ينشأ على البعد باللمحات والاشارات . ومن نماذجه المعروفة حب بنت الجيران (سنية فى « عودة الروح ») أو حب ذوات القربى ، ومن جانب آخر ممارسة الجنس خلسة مع بائعات الهوى فى الأماكن المرخصة بذلك (فى حى

---

(٢) على نحو مشابه يصف الحكيم فى « مذكرات نائب فى الأرياف » (١٩٣٧) منظر تشريح جثة قتيل مصاب برصاصة فى الراس . ويصف كيف انتقل الطبيب فى بحثه المحموم عن « الرصاصة » من تشريح المخ الى بقية اعضاء الجسم . ويسجل مشاعره فى هذا الموقف فيقول

« هل هو مخ الانسان '

قلت ذلك همسا لنفسى وقد بدأ الروع الذى اخذنى اول الأمر يزول عنى شيئا فشيئا . وتصلبت اعصابى وخمد احساسى وتيقظ فى نفسى حب استطلاع ورغبة فى أن يفتح امامى كل هذا الجسم المسجى لأنظر فيه . ومادمت قد رايت المخ هكذا فلنر القلب ولنر الكبد ولنر الاحشاء . لم يعد هذا الرجل فى نظرى رجلا . انما هو ساعة حائط كبيرة ممددة أريد أن أفتحها لأشاهد الاتها وتروسها وعجلاتها واجراسها » (١٥٢)

« وجه البركة » و« كلوت بك » ـ انظر « سجن العمر » ١٤٨ / ١٤٩)[٣] .

على أن الحكيم قد عرف الحب الذى يجمع بين حاجات القلب والجسد فى باريس ، وقد روى قصة هذا الحب بتفصيل كبير فى « عصفور من الشرق » وفى « زهرة العمر » . وصور جانبا منه فى ذلك الفصل الحوارى القصير « أمام شباك التذاكر » الذى كتبه بالفرنسية عام ١٩٢٦ فى باريس .

وحتى فى حبه هذا لايما دوران (« سوزان » عاملة التذاكر بمسرح الأوديون فى « عصفور من الشرق ») فهو مقبل مدبر يقدم رجلا ويؤخر أخرى . وعلى الرغم من انجذابه اليها فهو مشغول عنها بعالم الفن والفكر ، تطغى على وجدانه الرغبة فى أن يصبح كاتبا أو أديبا ، وحين يتحقق له ـ بعد طول سعى وجهد ـ هذا الحب الذى جمع بين حاجات الجسد والقلب . يحس انه سقط من « مملكة الأحلام » الى « الحقيقة » (« عصفور من الشرق » ١٢٢) ولايصفو له هذا الحب طويلا ، ويسجل الحكيم فى « زهرة العمر » مشاعره المتضاربة بين « الحب » و« الفن » فيقول :

« لقد كنت أصالح إيما يوما لأخاصمها شهورا . وقد كانت تشاء الظروف أن أقابلها فى المصعد وجها لوجه ، وتسنح فرصة الصفاء واللقاء ، ولكنى كنت أقول لنفسى : علام الصلح وأنا لم أزل مع الفن فى خصام » (« زهرة العمر » ١٤١ ـ ١٤٢) « فديانة » الفن وحياة « الفكر » يشغلانه الآن عما عداهما .

الحب مسألة رياضية :

ويسترجع الحكيم قصة حبه « لايما دوران » فى « زهرة العمر » فيقول ، انه مازال على حبه لها لأنها شىء بعيد ، ولو أنها قبلت أن تقطن معه وتعيش له لتحطم حبه لها وسقط ، أو لما استطاع أن يحتمله .

انها اعطتنى بعض أسرار نفسها وجسمها ... ولكنها مع ذلك ليست فى يدى ، شأنها شأن الطبيعة التى تعطينا وتستعصى علينا ... ان الحب قصة لايجب أن تنتهى .... قصة (إيما) مستمرة لاتريد أن تنتهى .... إن الحب مسألة رياضية لم تحل . .. إن جوهر الحب مثل جوهر الوجود ، لابد أن يكون فيه ذلك الذى يسمونه (المجهول) أو (المطلق) . إن حمى الحب عندى هى نوع من حمى (المعرفة) واستكشاف المجهول والجرى وراء المطلق (« زهرة العمر » ١٠٨ ـ ١٠٩) .

---

(٣) يقول الحكيم فى حديث له
« لم نكن نعرف فى شبابنا لظروف المجتمع فى بلدنا غير نوعين من الحب ينفصل احدهما عن الاخر تمام الانفصال فكان حب القلب شىء وحب الجسد شىء اخر .... » (حديث مع فؤاد دواره مجلة الاذاعة والتليفزيون . مايو ١٩٧١)

بين مبدأ المرأة ولذة الخلق :

اتخذ الحكيم « المرأة » أو الأصح موقفه منها موضوعا له فى العديد من تأملاته الذاتية وقصصه ومسرحياته ، وذلك على مدى عقدين من الزمن أو أكثر . وقيل الكثير عن الحكيم . راهب الفكر . والأسطورة التى خلقها عن نفسه كعدو للمرأة . تقمص الحكيم هذا الدور كما تقمص غيره من الأدوار من باب الترويج ولفت الأنظار ومن باب الافتتان بالذات ، ومع ذلك فلم يأته هذا الدور صدفة .

خوف الحكيم من المرأة ليس من باب الاصطناع فحسب ، وإنما فيه الكثير من ترسبات تربيته ونشأته وخوفه من شبح الأم المفزع وصوتها الراعد ، وخشيته العواطف والمشاعر وحرصه الشديد ، ان يكون سيد نفسه ، فى السراء والضراء ، على أن خوفه من المرأة هو من جانب أعظم ـ كما أشرنا ـ تبعة من تبعات طموح الحكيم كفنان تفتح على فنون الغرب وآدابه ، وانبهر بها أشد الانبهار ، وخشيته أن تستغرقه الحياة العادية ، وأن تعوقه ، المرأة ومطالبها عن الفكر ، « فعهد الفن » و« لذة الخلق » يحولان بينه وبين المرأة ، كما يعبر عن ذلك فى كتابه « عهد الشيطان » (١٩٣٨) .

منذ الرحلة الى باريس عام ١٩٢٥ أصابت الحكيم حمى الفن والفكر والمعرفة ، ومنذ ذلك يعيش فى الظاهر مع الناس وفى الباطن « راهبا للفكر » بين هياكل الفن ومتاحف التاريخ الطبيعى ودور الكتب والآثار .

محور الحديث فى « عهد الشيطان » هو التعارض بين الحياة للفن والحياة فى الواقع . قد يراوده أحيانا الشك فيهتف . « إنى أريد الحب ! إنى أريد المرأة » (ص ١٤٣) . ولكنه قد أخذ نفسه بأن يعيش للفن و« الخلق » جنته جنة الفكر والتأمل والابداع ، « إذا دخلتها امرأة حلت فيها الفوضى ، وانفرط عقد درها المنظوم » ، وجحيمه « مملوء بعذاب القلق عن إدراك الكمال الفنى ، آلام لاتفهمها المرأة كذلك » (ص ١٤٤) . الكثير من نظرات وتأملات الحكيم فى باب « المرأة » طابعها الاصطناع والتكلف (انظر على سبيل المثال) « السابحة وغريقها ، من هى حواء » ......) . وفى الكثير من هذه المقطوعات يداعب الحكيم هذا المخلوق المسمى ، المرأة ، فى متعة واستخفاف ، ومع ذلك فمصدر هذه المداعبات والهجائيات هو احساسه أن الارتباط بالمرأة عبء وقيد ، وهو لم يخلق ليسير فى الحياة و« امرأة معلقة بذراعه » (« سجن العمر » ١٠١) .

والارتباط بالمرأة يعنى أن عليه أن يغير من نسق حياته ، وهو أمر صعب أو محال ، ومن ثم كانت مقاومته لجميع الضغوط الأسرية والاجتماعية التى حاولت أن تهيىء له هذا الطريق .

من « شهريار » إلى « بجماليون » :

ومع ذلك يلاحظ المتتبع لأعمال الحكيم إلحاح قضية المرأة عليه وتغير احساسه بها بانصرام الشباب ، والحق أننا نستطيع أن نعرف الكثير عن الحكيم من خلال مسرحياته وهو شيء نادر بين الكتاب المسرحيين .

فى مسرحية « شهرزاد » (١٩٣٤) ثانى مسرحياته الذهنية ، تحرر شهريار من « مبدأ المرأة » ، واستغنى عنها بالفكر والتأمل ، شهريار الحكيم ـ والحكيم يصور نفسه من خلال شهريار ـ لاتعنيه شهرزاد كأنثى وزوجة ومقابل له ، وإنما تشغله كسر مجهول أو لغز غامض ، قد برأ شهريار من حاجات الجسد ومن أشواق القلب ، وأصبح باحثا عن الحقيقة وكنه الوجود ، وحين يكتشف شهريار « العبد » فى مخدع شهرزاد لايثور ولايغضب وإنما يشيح عنهما بوجهه فى فتور وملل ، فلم تعد هذه الأمور تعنيه . على خلاف ذلك يطرح الحكيم هذا التعارض بين الفن والحياة فى مسرحية « بجماليون » التى وضعها عام ١٩٤٢ ، مازال التضاد قائما ، ولكن بجماليون الحكيم حائر الآن ، موزع النفس بين خيلاء الفنان الذى يعيش « للخلق » وبين الشوق إلى الحب والحياة وبين عجزه عن الحب . (ولذة الخلق . من الألفاظ التى استحدثها الحكيم فى الثلاثينيات) .

ونلمس هذه الحيرة وهذا الشقاق أيضا عبر صفحات رواية الحكيم « الرباط المقدس » (١٩٤٤) على الرغم من اختلاف المواقف والشخوص والأدوار .

رسالة رثاء

تصادفنا فى هذا الاطار رسالة بعيدة الدلالة كتبها الحكيم عام ١٩٤٥ . أرسل الحكيم هذه الرسالة إلى الأديب والشاعر عبدالرحمن صدقى (١٨٩٧ ـ ١٩٧٣) على أثر القصائد التى بدأ صدقى فى نشرها فى مجلتى « الرسالة » و« الثقافة » فى رثاء زوجته التى فجع فيها بعد سنوات قليلة من الزواج ، (ولقد نشر صدقى هذه الرسالة فيما بعد فى مقدمة ديوانه ، « من وحى المرأة » ١٩٦٥ ، توضح هذه الرسالة خشية الحكيم الشديدة من العواطف والروابط ، كما تعبر أيضا عن شعوره بالأسى ، فها هو قطار الحياة يمضى به حثيثا دون أن تربطه بالغير روابط أو وشائج ذات بال .

يقول الحكيم فى رسالته : « ...... أكتب اليك لأنى أبكى حالى أنا أيضا المماثل لحالك . إن قولك .

كان لى فى أخريات	العمر بيت ، فعدمته
سنوات أربع ، أم	كان ذا حلما حلمته
برهة ، وانتبه الدهر	فعفى ماقد رسمته
أترى الرضوان ذنبا	أثمته وأثمته ؟

أحـــرام أن سعــدنا أم خيال ما زعمته ؟
كـل ما أعـــرف أنـى كان لـى بيت فعـدمته

هو أمر كان يصح أن يحدث لى ، لو أنى وفقت لمثل ماوفقت أنت له من زواج سعيد ، لكن القدر ماكان يتركنى أنا أيضا أنعم بالعيش الهنىء أكثر من عام أو عامين ، كأن السعادة لأمثالنا أثم – كما تقول – لابد لها من عقاب ، لقد كنت أخشاها لأنى أعرف الثمن المحتوم ، ولقد جردت نفسى من كل شىء ، ووقفت أمام القدر وجها لوجه ، وهو ينظر إلى يدى الفارغة من كل نفيس وعزيز فلا يجد ما يخطفه منى ولا مايفجعنى فيه . وها أنذا أتحامل على نفسى لأطيق هذه الحياة – إذا صح لى أن أسمى هذا العدم حياة – ولقد تجلدت حتى تبلدت ، فما أحسست للعذاب قيمة ، ولا للدمع طعما ، الا وأنا أبكى تلك التى قلت فيها :

فغاصت كما غاص الربيع وانما ربيعى بعد اليوم هيهات يورق

ولماذا فعل القضاء بك ذلك ؟ إن القدر يعلم أنه سلبك شيئا أنفقت اكثر حياتك بحثا عنه . ولقد ظفرت به فى النهاية ليكون لك ذخرا فى آخر العمر وسندا ... إلى الوحدة الباردة مرة أخرى وقد ذقت دفء الحنان ؟ الى فوضى الحياة من جديد وقد ولى الشباب ؟ ... إنى أشعر بما أنت فيه ، وأحس ماتحس ، وأرثى لك ، ولنفسى فى موقفك وأسأل السماء الرفق بك » ...

مارس ١٩٤٥

توفيق الحكيم

« من وحى المرأة » ١٩٦٥ ، ٢٤ – ٢٦ »

عام ١٩٤٦ ، أى بعد نحو عام على هذه الرسالة ، تزوج الحكيم وهو فى الثامنة والأربعين ، تزوج السيدة « سيادات وهبى » من أسرة (يوسف وهبى) وهى من أسر الذوات ، وأنجب ولدا وبنتا ، ولكن الزواج لم يحسم شيئا ولم يحل قضية .

الزواج هنا ليس خاتمة سعيدة وانما هو من البدء عقد مشروط بعدم النفاذ إلا فى بعض البنود ، هو « زواج على ورقة طلاق » .

حياة الحكيم بعد الزواج قد لاتختلف كثيرا عن تلك الحياة الزوجية التى يصورها فى مسرحيته « ياطالع الشجرة » (١٩٦٢) ، فهى تمضى كمنولوج داخلى دون حوار بين الأطراف ، كل طرف يعيش فى عالمه ، هى فى نادى الجزيرة وفى مجتمعات الحياة الراقية ، وفيما بعد – بعد مرضها – فى تنظيم حفلات الزار ، وهو فى عالم الفكر والفن أو فى مكتبه فى « الأهرام » ، هى تنفق مالها فى سعة على مظاهر الحياة ، ومن أجل تلبية هوايات ابنها إسماعيل ، ومشاريعه ، وهو لايضنيه شىء قدر مايضنيه عدم الحرص فى أمور المال . وقضية المال والانفاق من مصادر القلق الدائم فى حياته ، هو شىء قهرى قد ترسب فى أعماقه منذ نشأته ، بحيث لايعرف له أحيانا تبريرا ، كما يشير مرة فى لحظة من لحظات الصدق ، وقد القت هذه القضية بظلالها على علاقاته

الأسرية ، وانعكست بشكل فادح وخطير على علاقته بابنه « اسماعيل » ، وفى النهاية فسلوك المرء ينعكس عليه ذاته على الأقل على المدى الطويل .

مشهد آخر : الحكيم آبا

يقص الحكيم فى مرحلة متأخرة انه حين تزوج اشترط على زوجته ألا تنجب أطفالا : « كنت أحس أننى كفنان لدى مهام آخرى غير تربية الأطفال ... وساعدنى على تحقيق هذا الطلب أن زوجتى كانت مصابة باعوجاج فى الرحم .. ولذلك كنت مطمئنا إلى عدم حملها ... ولكن بعد شهور قليلة ظهرت على زوجتى علامات الحمل ... والوحم ... وقال الطبيب إن الرحم قد عاد إلى وضعه الطبيعى وحدث الحمل ..... » .

ويمضى الحكيم فى هذا الحديث الذى سجلته منى سراج فيقول :

« وجاء إسماعيل ... وحملته بين ذراعى مرغما ... وعندما نظرت إلى وجهه دهشت إلى درجة الخوف ... وكان وجهه صغيرا ونسخة منى مصغرة ... وكنت وكأنى أشاهد وجهى فى لعبة صغيرة من اللحم .. ولكن سرعان مافقدت فضولى نحو هذا الوافد الجديد ...

وعدت إلى عالمى ... ولم أكن متحمسا ولا غاضبا .. بل كنت متقبلا للوضع الأبوى بطريقة فاترة ... ولم أفقد أعصابى إلا فى ليلة كنا خلالها فى الأرياف ... واضطررنا للبيات فى حجرة واحدة ببيت والدتى .. وكان من عادتى أن أنام فى حجرة منفصلة حيث كتبى وأوراقى وحريتى ... وفجأة أخذ إسماعيل يصرخ ويبكى بصوت عال ... وكان عمره حوالى ثلاثة أشهر ...

وانزعجت .... وطار النوم من عينى ... وصرخت أنا أيضا وقلت لزوجتى بحدة : إذا لم يسكت فانى سأخذه وألقى به من الشباك ... ويبدو أننى كنت جادا فى تهديدى ، فقد فزعت زوجتى وحملته بين ذراعيها وهى تبكى مذعورة ..... » (« صباح الخير » ١٩٨٣/٣/٢٤) .

وتمضى السنين وهو لايكاد يحس بوجود ابنه ولايفتقده ، فهو مشغول عنه وعن أسرته بأدبه وفنه ، وهو مايدفع بالابن بتزايد مستمر الى أحضان الأم ، ويكبر إسماعيل ، يهوى الموسيقى ويحترف العزف على الجيتار ويؤسس فرقة لموسيقى الجاز ، ولكن الحكيم لايدرى مايدور حوله (« إسماعيل وأمه يتصرفان بعيدا عنى .... » كما يقول) .

ويشق الابن طريقه « وسط ضباب من الفتور » يحول بينه وبين أبيه ، فالهوة ضخمة بين مفهوم « الفن » القدسى أو الفن الخالد الذى يعيش فى محرابه الحكيم وبين « الفن » الذى يمارسه إسماعيل كعازف لموسيقى الجاز فى الصالات .

وأخيرا تنجح جهود الأصدقاء فى جريدة الأهرام ، (الفنان صلاح طاهر ويوسف إدريس ...) فى حمل الحكيم على مشاهدة ابنه وفرقته (بلاك كوتس) . فمن المستغرب ـ كما يقولون له ـ « لشاهد على عصره أن يفقد حب الاستطلاع إلى هذا الحد » . (« ثورة الشباب » ، ٥٨/٥٩).، وحين يشاهد ابنه وهو يعزف الجيتار وينفخ فى الساكسفون بين مرح الراقصين وصخبهم يسأل نفسه فى عجب : « كيف يكون ذلك الشخص هو ابنه » الهادىء الصامت دواما أمامه (« ثورة الشباب » ٦٣/٦٤) وبديهى أن هذه المحاولة المترددة للاقتراب من عالم الابن لاتسقط جدار الصمت ، فبينهما مفاهيم مختلفة وأطر ذهنية مغايرة وأجيال تفرقهما .

ويقول الحكيم فيما بعد :

« ولم أحس باسماعيل إلا فى بداية عام ١٩٧٢ عندما ذهبنا معا الى لندن ... وكانت زوجتى فى المستشفى هناك ... » (« صباح الخير » ، ١٩٨٣/٣/٢٤) .

الفكر الرفيع والجفاف العاطفى :

لقد ظل الحكيم يرفض فى الأعماق ـ كما يقول ـ فكرة الأبوة ، ولكن هذا الجفاف العاطفى . هو محصلة نشأة الحكيم الأولى وانغلاقه على عالم الأب والفكر الرفيع ، ثم حرصه الشديد فى أمور المال ، وقد أدى به هذا الحرص إلى الحيطة فى تعامله مع ابنه إسماعيل . كان يخشى أن تكون « نتائج الحنان » أن يطلب منه نقودا أو « يورطه فى ديون » كما « ورط والدته من قبل » ، فهو يشك فى مشروعات ابنه وهواياته ويقرضه النقود بشروط وصكوك .

كانت الأم هى مصدر الأمن والثقة فى حياة إسماعيل ، وبموتها يتكثف شعوره بالعزلة والتهديد ويصاب بالاكتئاب ، فيهجر الموسيقى ويفقد القدرة على العمل وينكب على الشراب ، على أن الحكيم يرى هذا « الداء » أولا من منظور الأخلاق .

« لقد كان إسماعيل يشرب وقد تصورت أنه يشرب كنوع من الانحراف ولم أفهم أنه يشرب لأنه كان يريد الموت ... كان يبحث عن النهاية ويغرق نفسه فى الشراب .. لايأكل ويبدأ يومه منذ الساعة السابعة صباحا بالشرب وكأنه لايزيد أن يعى ماحوله ويحس باليوم الجديد » (المرجع السابق) .

يحاول الحكيم أن يفتح أمام ابنه الأبواب للعمل كمؤلف موسيقى ، ولكن إسماعيل لايستجيب ، فالحقيقة أنه قد أصبح عاجزا عن مزاولة أى نشاط .

فى الأعماق لايستطيع أن يرتكن إلى شىء ، فهو لايعمل ولايكسب مالا ، ويعيش فى النهاية مع زوجته فى بيت أبيه ، وتتفاقم القضية ، ولعل الحكيم يفصح عن جوهر المشكلة حين يقول فى حسرة وألم بعد موت ابنه إسماعيل من كثرة الشراب :

كان خائفا أن يفقدنى كما فقد والدته .. وفى نفس الوقت لايعرف كيف يعيش وحده . كان من واجبى أن أطمئنه وأفهمه أنه بعد وفاتى سيجد مايكفل له حياة مستقرة من ايراد الشقة التى يستطيع ان يؤجرها لانها واسعة جدا ... ويعيش فى شقة الاسكندرية كما أن هناك إيراد الأرض .. وكتبى .... (« صباح الخير » . ١٩٨٣/٣/٢٤) .

الأدب والوظيفة :

« أيا كان اجلال الناس للأدب أو عشقهم له ، فهو ليس مهنة تمتهن ، ولابد » فى النهاية من الوظيفة أو مافى حكمها حتى يمكن حمل كارثة الأدب فى بلادنا » (« سجن العمر » ٢٧٥) .

هكذا يصف الحكيم « الموقف » بعد حصوله على اجازة الحقوق بالكاد وتعذر التحاقه بالسلك القضائى ، ولهذا سافر إلى فرنسا فى يوليو عام ١٩٢٥ وفقا لاقتراح لطفى السيد لمواصلة دراسة القانون والحصول على دكتوراه القانون ، ولهذا أيضا عاد من هذه الرحلة او البعثة . فقد عاد من فرنسا نهائيا فى نوفمبر عام ١٩٢٨ « رحمة بوالده القلق على مستقبله » على أمل التعيين فى المحاكم المختلطة ، بعد أن أدرك الوالد الا أمل فى الدراسة وأن نزعة الأدب » . قد استولت عليه .

قضى الحكيم بعد العودة نحو عام فى محكمة الاسكندرية المختلطة تحت التمرين ، ولكن دون جدوى . فالمحاكم المختلطة تخضع لاشراف الأجانب ، ووظائف المصريين فيها مقصورة على أبناء الوزراء وأصحاب الجاه ، وأخيرا سعى والده الى توظيفه فى « النيابة الأهلية » فعين فى نهاية عام ١٩٢٩ فى نيابة مدينة طنطا ، ومنها « توغل فى الأقاليم » بطريق النقل والانتداب (من دمنهور الى كوم حمادة الى ايتاى البارود الى دسوق الى فارسكور ....) .

فى الاسكندرية ، أى بعد العودة من الرحلة ، تابع الحكيم استكمال تلك النصوص الادبية التى بدأها فى فرنسا كانت ثمرة هذه الفترة « مذكرات نائب فى الأرياف » التى أتمها عام ١٩٣٣ وإن نشرها فيما بعد مسلسلة فى مجلة « الرواية » .

« أما بعد التحاقى بنيابة طنطا فقد غمرنى عملى القضائى الى آذانى ، ولم أعد أذكر شيئا عن كتاباتى ، ونسيت وتناسيت كل صلة لى بفن وأدب ، وأصبحت غارقا فى أعماق المجتمع المصرى أطالع كل يوم واقع الحياة وحقيقة الانسان فى مشاكله وقضاياه ، ولا أجالس إلا الزملاء من أعضاء النيابة والقضاء » (« صفحات » ٢٦) .

استمر الحكيم فى هذا العمل « أسير بخطى ثابتة نحو الاطار النهائى ، الذى

يريد أن يحبسنى فيه المجتمع ... ماذا بقى لى من الفن ، ومن الفنان بقبعته السوداء ذات الاطار العريض » (« زهرة العمر » ٢١٨) .

« إن حمل الوظيفة على فنان الفكر ثقيل ، ويكاد ينعكس على كل صفحة من صفحات كتابه « مذكرات نائب فى الأرياف » . انه يئن تحت أثقال هذه الوظيفة التى لم يخلق لها » .

« إن وظيفة وكيل نيابة فى ريف مصر هى أحيانا أشق عمل فى العالم كله ... ولا يستثنى من ذلك إلا عمل جندى الخنادق فى الحروب الكبرى » (« من ذكريات الفن والقضاء » ١٩٥٣ ، ص ٧٨) .

فى مطلع عام ١٩٣٤ انتقل الحكيم الى وزارة المعارف (التربية والتعليم) فى وظيفة جديدة انشئت إذ ذاك ، وهى « مفتش تحقيقات الوزارة » ، ثم تحولت هذه الوظيفة الى إدارة للتحقيقات ، فأصبح مديرا لها ، واستمر فى هذه الوظيفة إلى أن نقل عام ١٩٣٩ ـ أثناء غيابه فى العطلة الصيفية ـ إلى « إدارة التمثيل والموسيقى » ، وهى إدارة جديدة ابتدعت على الورق من أجل أبعاده كما يروى . (« صفحات » ٦٨) . « فالأديب » أو فنان الفكر يعوق « الموظف » ويضعه موضع الشبه .

ومن أسباب ذلك المباشرة موقف الشك الذى اتخذه الحكيم من السياسة والصراع الحزبى والنظام البرلمانى . كتب الحكيم فى هذا الباب الكثير ، فى تأملاته وحوارياته انظر « شجرة الحكم » ١٩٣٨ وتحدث فى مساجلاته مع منصور فهمى عام ١٩٣٧ على صفحات « الاهرام » ، عن « هستيريا السياسة » و« جموح الديمقراطية » والاغراق فى الخصومات الحزبية باعتبارها بيت الداء وسبب الفساد وتعطل الانتاج . (انظر « تحت شمس الفكر » ١٩٢٨ ، ١٤٤ ـ ١٧٩) ، على أنه لفت الأنظار اليه بمقال فى مجلة « آخر ساعة » بتاريخ ٢٠ أكتوبر ١٩٣٨ تحت عنوان : « أنا عدو المرأة » ... والنظام البرلمانى .... لأن طبيعة الأثنين واحدة ... الثرثرة ... ، وفيه يقول إن الديمقراطية كما تفهمونها وتزاولونها فى مصر هى « أصلح أداة لتوليد الحكم ... غير الصالح » ويقترح ـ مع ذكر الأسماء ـ تكوين وزارة « عشرية » غير حزبية من الكفاءات التى تفضل الصمت على بلاغة الخطباء فما أفسد البلاد غير ذلك الصراع العنيف على الحكم والمقاعد ، وهذا ـ كما يذهب ـ هو « سر تقدم الدول التى نبذت النظام البرلمانى هذا التقدم العجيب الذى يشبه الوثب » فقد قضت هذه الدول على التطاحن الداخلى والغت « احتراف السياسة والكلام » ، « فيا أهل البلد هل ترونى قد اخلصت لكم النصح ؟ » (« صفحات » ٥٨ ـ ٦١) .

وطبيعى أن يثير مثل هذا الحديث المتكرر ضيق البعض وكانت له هذه المرة تبعات واجراءات ، من بينها استجواب المستشار الملكى لوزارة المعارف ،

لصاحب هذا المقال ، وذلك « لمخالفته للمادة ١٤٤ من القانون المالى التى تحظر على الموظفين أن يبدو علانية ملاحظات أو أراء او نزعات سياسية » ، وانتهى الأمر بعد تدخل الشيخ مصطفى عبدالرازق والدكتور محمد حسين هيكل (الذى كان وزيرا للمعارف) بالاكتفاء بخصم خمسة عشر يوما من راتب الحكيم .

فى سبتمبر ١٩٣٩ تولى رئاسة الوزارة على ماهر ، فأنشأ وزارة الشئون الاجتماعية التى كان يطالب بها البعض لمواجهة « مشكلة الفقر » ، وفى اطار هذه الوزارة التى انشئت دون ميزانية خصصت « إدارة للدعاية والارشاد » لشئون « المسرح والموسيقى والسينما والاذاعة والموالد » ، ونقل الحكيم مديرا لهذه الادارة بطريق الانتداب (« صفحات » ٦٨/٦٩) وهكذا حط به المطاف فى وزارة الشئون الاجتماعية مديرا للارشاد الاجتماعى .

وظل فى هذا « المنصب » حتى استقال من العمل الحكومى وانتقل الى « آخبار اليوم » التى أنشئت فى نوفمبر ١٩٤٤ . وسرعان ما أصبح من نجومها من خلال أحاديثه مع العصا « عصا الحكيم » ومن خلال ماكانت تنقله أو تذيعه عنه من طرائف وصور كاريكاتيرية .

ولنحو ست سنوات - حتى عودته الى العمل الحكومى مديرا لدار الكتب عام ١٩٥١ - مارس الحكيم كتابة المسرحيات الخفيفة للنشر على صفحات « أخبار اليوم » ، وقد نشر القسم الأكبر من هذه المسرحيات تحت عنوان « مسرح المجتمع » عام ١٩٥٠ .

فى عام ١٩٥٤ ، فى اطار حملات التطهير التى نظمتها ثورة يوليو ، ادرج اسماعيل القبانى ، وزير المعارف اذ ذاك ، اسم الحكيم فى قائمة الموظفين غير المنتجين فى وزارته ، وحين عرض الأمر فى اجتماع مجلس الوزراء ، اعترض عبدالناصر منوها بمكانة الحكيم الأديب فى مصر وفى الخارج ، واضطر الوزير الى الاستقالة على أثر نشر الصحف لتفاصيل هذا النقاش (نقلا عن فتحى رضوان وزير الارشاد) .

وظل الأديب فى منصبه مديرا لدار الكتب الى أن عين عام ١٩٥٦ عضوا متفرغا « بالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية » وحصل على قلادة الجمهورية وفى يناير ١٩٥٩ أختير ممثلا دائما « للجمهورية العربية المتحدة » فى منظمة اليونسكو بباريس ثم عاد الى منصبه « بالمجلس » . إلى أن أحيل على المعاش عام ١٩٦١ ، وانتقل على الأثر إلى جريدة « الأهرام » عضوا بمجلس الادارة .

●

الفصل الثانى :

مسار الحكيم الى الفن
قبل الرحلة الى الغرب

مسار الحكيم إلى الفن قبل الرحلة إلى فرنسا اشبه بفيلم سريع عن تطور البيئة الثقافية والأدبية وموضوعات القراءة فى مصر عند مطلع القرن .

مظاهر الفن المألوفة أو المتوارثة عند مطلع القرن مظاهر جماعية واحتفالية ، على أنها تفقد سريعا هذا الطابع بانحلال نظام الحرف ، وبنشوء طبقة الافندية ، وبنمو القدرة على القراءة وتنوع موضوعات القراءة .

فى البداية فى مرحلة الصبا المبكر ، يلتقى الحكيم بمواكب الحرف والطوائف فى دسوق بمناسبة مولد إبراهيم الدسوقى ، وتعقد هذه المواكب عادة فى الموالد ، ويشترك فيها كما هو معروف جميع أصحاب الحرف والمهن ، من خبازين وحدادين وبنائين ونجارين ، بأدواتهم ومنتجاتهم وسلعهم ، كان هذا الموكب « نوعا من الكرنفال الساذج » ، ولكن تاثيره على الحكيم فى تلك السن كان عميقا . (حديث بعنوان « توفيق الحكيم تحت الفحص » ، آخر ساعة ، ٥ مارس ١٩٦٩) .

ويلتقى الحكيم ايضا بالقصص الشعبى (أبى زيد الهلالى ، وألف ليلة وليلة ، وعنترة ، وسيف بن ذى يزن) ولكنه لايلتقى بهذا القصص من خلال « شعراء الربابة » والحكواتية فى المقاهى والموالد ، وانما من خلال والدته التى كانت تقرأ هذه القصص فى الطبعات الشعبية المتداولة إذ ذاك وتعيد قصها عليه وعلى أخيه .

ويلتقى الحكيم مبكرا بفنون الطرب من خلال « عوالم الفرح » ، وبالتحديد من خلال « الأسطى حميدة العوادة » التى كانت تتردد بتختها على منزل الأسرة للتسرية عن الجدة المريضة « بالفالج » وعن الوالدة ، و« الأسطى » هى صاحبة فرقة من العوالم ومطربتها الأولى ومهمتها هى احياء الأفراح ، وقد اندثر هذا التراث الفنى بالتدريج فى العقود الأولى من هذا القرن بتغيير النظام الأسرى التقليدى وتحرر المرأة من الحجاب ، وازدهار المسرح الغنائى ، ودخول المرأة ميدان الطرب فى المقاهى والصالات والمسارح ، وبداية عصر المطربات صاحبات الفرق الغنائية المسرحية ، منيرة المهدية ، فتحية احمد وملك ....)

قراءات الحكيم الأولى

تبدأ قراءات الحكيم بعيدا عن رقابة الوالدين بالقصص الشعبية ، وروايات المغامرات والروايات الرومانسية التى كان يعربها « الشوام » عن الأدب الأوربى عند مطلع القرن

وفى نهاية السنة الاولى من دراسة الحقوق يبدأ الحكيم قراءاته الأولى فى الأدب الفرنسى باشراف مدرسة فرنسية من أجل الالمام بأصول هذه اللغة واتقانها فهى ضرورية لدراسة الحقوق ، ثم يتابع وحده هذه المطالعات ويتنقل من « أناتول فرانس » الى « الفريد موسيه » و« ماريفو » وغيرهم ، ويقتنى مجموعات قديمة من مؤلفاتهم عثر عليها فى محلات الكتب القديمة ، وأخيرا يقع على أكوام من أعداد مجلة تخصصت فى نشر النصوص الكاملة لأهم المسرحيات التى تعرض على مسارح فرنسا وأوربا عامة مع آراء النقاد فيها ... تلك هى (ملحق الألستراسيون) ... « كانت المكتبات تبيع القديم منها لا بالعدد بل بالكوم .. وبثمن بخس .. فاغترفت منها اغترافا » (« سجن العمر » ١٧٤ / ١٧٥)

اللقاء الأول بالمسرح

يلتقى الحكيم بالمسرح لأول مرة من خلال احدى الفرق التى كانت تطوف بالأقاليم ، وتقدم مسرحية الشيخ سلامة حجازى « شهداء الغرام » (أو روميو وجولييت لشكسبير) مطعمة بالقصائد والالحان التى لاتخطر على بال (« زهرة العمر » ٨٥ / ٨٦) ، ثم يلتقى بالمسرح فى القاهرة بعيدا عن رقابة الوالدين وهو طالب « بالتعليم التجهيزى » ، ثم أثناء الدراسة بمدرسة الحقوق .

من خلال جورج أبيض يتعرف الحكيم لأول مرة على « التمثيل من أجل التمثيل ... لا التمثيل من أجل الغناء » ، ويتردد الحكيم أيضا على مسرح عبدالرحمن رشدى المحامى ، الذى مثل مدرسة الدموع والعواطف الجياشة ، و« النحت من القلب » فى فن التمثيل (بتعبير زكى طليمات) ، أى كان نظيرا للمنفلوطى على المسرح ، على أنه من الواضح أن مدرسة جورج ابيض كانت أقرب إلى نفس الحكيم وعشاق هذا الفن الواعد الوافد من الغرب ، فنصوص أبيض نصوص أدبية كلاسيكية شهيرة تتحدث إلى العقل والوجدان ، وجورج أبيض بوجهه الضخم المكتنز يلقيها بنبر عال وخيلاء يهزان خشبة المسرح ، بحيث يحس المرء على الدوام انه أمام شىء عظيم ، أيا كان المضمون ، وأيا كانت العواطف والأحاسيس التى يعبر عنها النص . ويقول الحكيم :

« كنت كغيرى من هواة الفن الكثيرين ، شديد الاعجاب بجورج أبيض ... أحفظ صفحات بأكملها من عطيل وأوديب ولويس الحادى عشر ... ألقيها بطريقة مع

بعض الهواة من الزملاء فى أوقات الفراغ . . ولم يكن يعوقنى عن حضور حفلاته بدار الأوبرا إلا النقود » (« زهرة العمر » ٤٢) .

يبدأ الحكيم صلته المباشرة بالمسرح ، و« الكتابة التمثيلية » من حيث انتهى فرح أنطون (١٨٧٤ ـ ١٩٢٢) . بدأ فرح أنطون كرائد للنهضة الفكرية من خلال مجلته الثقافية « الجامعة » (١٨٩٩ ـ ١٩١٠) فقدم فلسفة ابن رشد ونيتشه وتولستوى وروايات برناردين دى سان بيير (« بول وفرجينى » و« الكوخ الهندى ») وشاتوبريان « آتالا » . ثم انتقل إلى « الكتابة التمثيلية » فعرب لجوق سلامة حجازى مسرحية ديماس « ابن الشعب » (ويصفها بأنها « مسرحية غرامية أدبية سياسية ») ، وألف لجورج ابيض مسرحيته المليودرامية النقدية « مصر الجديدة ومصر القديمة » (١٩١٣) ، ولجورج أبيض وحجازى مسرحيته التاريخية الغنائية « صلاح الدين وفتح أورشليم » (١٩١٥) التى قدمتها أيضا جوق أولاد عكاشة وتنازعت الفرقتان حول ملكيتها .

وانتهى فرح أنطون بتلك « الروايات الغنائية » التى اقتبسها لجوق منيرة المهدية : « كرمن » و« كرمنينا » و« روزينا » و« تايس » و« آدنا أو اكسير الحب » و« ذات الورد » ، وقد وضع ألحان هذه الروايات الملحن المسرحى كامل الخلعى .

عاش أنطون من قلمه ، وقادته ضرورات المسرح القائم فى النهاية الى « الروايات الغنائية » ، أو ماسمى « بالأوبريت » أو « الأوبرا » حيث النص المسرحى مجرد اطار خارجى أو هامشى للاغانى . هذا على خلاف مسرح سلامة حجازى الذى كان يدخل القصائد الملحنة على النص

انطلق الحكيم من المسرح القائم كما مثلته فرقة آل عكاشة (دار التمثيل العربى) . كان هذا المسرح من حيث الأشكال المسرحية لامن حيث النوعية ـ امتدادا لنمط المسرح الذى روجه الشيخ سلامة حجازى وفرضه بفضل نجاحه الكبير على الفرق المنافسة .

النمط السائد آنذاك هو من جانب النمط التاريخى الخطابى الغنائى الذى يجول فيه الممثل الأول ويصول ، ويستعين على احداث الأثر المنشود فى نفوس الجمهور بالفخامة ، والأبهة فى الديكور والملابس . ومن جانب آخر النمط المليودرامى والفكاهى الساخر ، ثم « الاوبريت » . عماد النصوص المسرحية حتى ذاك هو الاقتباس والتمصير والتعريب ـ وفى النادر التاليف ـ الذى يلائم شخصية وقدرات ممثل الجوق الأول (وهو عادة صاحب الفرقة) ، والاقتضاء بتوقعات الجمهور والحاجات التى ألفها .

وليس أدل على ذلك العقد الذى وقعه جوق جورج أبيض مع فرح أنطون من أجل تأليف مسرحية « صلاح الدين وفتوحاته » ، فالبند الثانى من العقد ينص على أن قبول الرواية يتوقف على موافقة لجنة قراء مكونة من عشرة أشخاص تقرر بأغلبية

الأصوات أن « الدور المهم فى الرواية يليق آن يكون دورا كبيرا لجورج آبيض مدير الجوق[1]) ومن جانب أخر يكتب فرح أنطون فى تعليق له على مسرحيته « مصر الجديدة ومصر القديمة » (١٩١٣) :

« أعترف للقراء بأن اشتغالى بأمر أرضاء الجمهور الذى اعتاد التردد على المسارح كان فى هذه الرواية مقدما عندى على أمر الدرس السيكولوجى الدقيق فى حادثة واحدة متماسكة من جميع جوانبها » .

ولايختلف فرح أنطون كثيرا عن غيره من كتاب « القصة التمثيلية » مثل لطفى جمعة وابراهيم رمزى .. فهذا الاخير يكتب المسرحية التاريخية « أبطال المنصورة » (١٩١٩) ، والكوميديا الهزلية « دخول الحمام مش زى خروجه » (١٩١٦) والاوبريت أو المسرحية الغنائية « الدرة اليتيمة » (١٩١٥) و« الهوارى » (١٩١٨) ، وكثيرا ماتكون الفروق بين هذه الألوان المسرحية هامشية وان اختلفت لغتها ، فلغة المسرح التاريخية هى الفصحى والمسرحية المليودرامية والساخرة هى العامية .

فالتأليف المسرحى تقيده متطلبات المسرح القائم ، وهناك تباين ضخم بين النصوص المسرحية المترجمة (وكثير منها من روائع المسرح العالمى) وبين قدرات « الأجواق » ، على استيعاب هذه النصوص ، كما آن هناك تباينا ضخما بين الكتاب المسرحيين وطموحاتهم وبين المسرح القائم ، والمسرح إذ ذاك مسرح تجارى يتوقف وجوده على اقبال الجمهور ، أو على اقبال الفئات القادرة على ارتياد المسرح ، ومازالت هذه الهوة بين النص المسرحى الآدبى وبين المسرح قائمة ، تضيق وتتسع وفقا للسياسة الثقافية ، ووفقا للسياسة الاجتماعية والاقتصادية للدولة ، خاصة ان المجتمعات العربية لاتملك تراثا مسرحيا أو دراميا راسخا ، وانما قد نقلت هذا الفن فى اطار نهضتها الحديثة .

الحكيم ومسرح عكاشة :

ينطلق الحكيم من المسرح السائد فى آعقاب الشيخ سلامة حجازى ، ذلك المسرح الذى يقرن الغناء بالتمثيل ويسعى جاهدا الى تلبية حاجات الجمهور الى الطرب والترفيه والاثارة ، وهو مسرح يتحكم فيه اصحاب الفرق ، ويختلط فيه قوم شديدو التفاوت فى الأصول وفى الثقافة (من بينهم الأفندى وابن البلد والأمّى ......) . والمسرح العربى حتى ذاك على الرغم من اقبال المثقفين والخاصة عليه ، بيت تحوم حوله الشبهات ، بل هو بيت سىء السمعة ، وهذه من المفارقات المثيرة .

(١) نشر نص العقد د . رمسيس عوض فى كتابه ـ اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩) القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٧٨ .

يشكل المسرح فى هذه الحقبة - وخاصة فى اعقاب تورة ١٩١٩ - جزءا من الاهتمامات الحضارية للمثقفين وللفئات البرجوازية ، بل ونسمع البعض قبل التورة يطالب بضرورة « الاستقلال المسرحى » . ولكن واقع المسرح والممارسات المسرحية شيء آخر .

لقد تبنى طلعت حرب فى اطار جهوده من اجل « الاستقلال الاقتصادى » ايضا فكرة الارتقاء بالمسرح العربى وتحريره من التبعية ، وانشا لذلك « شركة ترقية التمتيل العربى » (آل عكاشة وشركاهم) ولكنه فى الممارسة والتطبيق لم يتخط أطر المسرح القائم ، أو قل لم يتخط ممارسات ال عكاشة ، فلائحة « شركة ترقية التمتيل العربى » تحظر على الفرقة تمثيل المسرحيات المترجمة أيا كانت ، واذا عز التأليف « فالمجال متسع للمسرحيات المقتبسة أو الممصرة من أصول غربية » (وهو مايمارسه المسرح العربى حتى ذاك ، وهذه هى خطيئة المسرح العربى منذ نشأته وقد ازدهرت من جديد فى عصر كوميديا الفيديو ، وجمهور الانفتاح والبترول) .

ومن مهام الشركة تشجيع الجهود الرامية الى « تطوير » المسرحيات الغنائية من أجل خلق « الأوبرا الكاملة » (وهو مطلب شاع ، وحلم راود البعض فى هذه الفترة ، ولكن الغريب هو لفظ « التطوير » ، وكان بالامكان ان « تتطور » موسيقى الطرب والمقامات الى موسيقى الاوبرا ، أى تصبح دراما اركسترالية) . وفى اطار هذه الأهداف قام طلعت حرب بادخال بعض ملامح المعمار العربى والفن الزخرفى العربى على مسرح الأزبكية ، ولكن هذا جميعه وان كان ذا دلالة لم يغير شيئا من جوهر المسرح القائم ، لقد نجح طلعت حرب فى تاسيس اول قاعدة للصناعة الوطنية فى مصر ، ولكنه فشل مع أهل الفن وآل عكاشة . والحق ان هذه القضية كانت بعيدة عن مداركه وخياله . ولعل تأسيس « بنك مصر » أمر يسير بالمقارنة بتأسيس مسرح عربى اصيل ، ومع ذلك فاين نحن اليوم بعد نصف قرن من طلعت حرب بآفاقه الحضارية .

ويعلق زكى طليمات على « برنامج شركة ترقية التمثيل العربى » فيقول

« وليس هذا بالأمر المفاجيء لانه من روح العصر ومألوفه فى ذلك الوقت الذى كان كل شيء يرضى بأنصاف الحلول ، كل شيء دائب البحث عن ذاته ، بين ماهو قائم وموروث وبين مرتقب ومستورد » (« ذكريات ووجوه » ١٥) .

تجربة الحكيم مع فرقة عكاشة (فرقة التمتيل العربى) فى هذه المرحلة الأولى من حياته كمؤلف مسرحى قد لاتختلف كثيرا عن تجربة غيره من الكتاب والملحنين والممثلين .

ويصف الحكيم زكى عكاشة بانه مدير الجوق ومطربها الأول ، والمستولى دائما على دور البطل ، وممثلها المدلل ، وصاحب الامر فيها والنهى ، « أصغر العكاكشة

سنا وأثقلهم ظلا ـ باعتراف القاهرة كلها واجماعها فى ذلك العصر ـ (زكى بك عكاشة) صاحب الخاتم الماسى الكبير المتلالىء ، الحريص على اظهاره دائما فى اصبعه ليخطف به عيون المشاهدات المحجبات خلف ستائر (البناوير) التى تشبه (الناموسيات) ، مصرا على الاحتفاظ به وهو فى دور شحاذ فى رواية (اليتيمتين) ملوحا به ليبرق فى اصبعه وهو يترنم مغنيا منشدا حسنة لله يا اسيادى ! » [٢]

« ولم يكن استاذا فى كل ذلك فقط ، بل كان ايضا استاذا فى فن المماطلة مع المؤلفين المستضعفين من أمثالنا ، والملحنين المساكين من أمثال كامل الخلعى .... » (« سجن العمر » ١٨٠/١٨١) .

لم يكن هذا شأن زكى عكاشة وحده ، بل شأن أصحاب الفرق عامة ، فى معاملاتهم وفى انفرادهم بالأمر والنهى (والقصص فى هذا الموضوع كثير ومثير ، ويشمل جورج أبيض وعبدالرحمن رشدى ويوسف وهبى ......) وأيا كان الامر فقد وضع الحكيم لفرقة عكاشة اربع مسرحيات (الاولى « العريس » والثانية « خاتم سليمان » بالاشتراك مع مصطفى ممتاز ، وهى مسرحية غنائية أو « أوبرا كوميك » لحنها كامل الخلعى ، والثالثة « المرأة الجديدة » ، وهى مليودراما ساخرة ، والرابعة « على بابا » ، وهى « اوبرا كوميك » لحنها الشيخ زكريا أحمد) ، ولفظ « أوبرا كوميك » من الالفاظ المتداولة اذ ذاك للاعلان عن المسرحيات التى ستقدمها الفرقة .

تحدد متطلبات المسرح القائم هنا نوعية الكتابة المسرحية ، وليس هناك تراث درامى ماقد يحرر الكاتب من وطأة هذا المسرح وشروطه ، والحكيم فى هذه المرحلة يسعى الى احداث الأثر فى اطار الموجود والمألوف ، ويتردد كثيرا على مسرح عكاشة لحضور البروفات ، ويعايش العاملين فى المسرح من ممثلين وملحنين .. كان هدف الحكيم فى هذه الفترة ـ كما يقول فى حديث له ـ « هو اجادة العرض المسرحى من حيث هو فن قائم بداته ، بغض النظر عن الأفكار التى يتضمنها ، وكانت هذه المرحلة متسمة بنوع المسرح الموجود وقتئذ ... وبمراعاة امكان العرض الناجح من حيث تقبل الجمهور له ، مرحلة كان كل انتباهى فيها موجها نحو معرفة اسرار العرض المسرحى ومحاولة اجادته .

ان هذه المرحلة انتهت فى سنة ١٩٢٥ بعد ان كتبت عدة مسرحيات مثلت على مسرح عكاشة ، منها (العريس) و(خاتم سليمان) و(المرأة الجديدة) وأوبريت (على بابا) ..... » (« آخر ساعة » ٥ مارس ١٩٦٩) .

(٢) يؤكد هذه الصورة وهذه القصة زكى طليمات فى كتابه « ذكريات ووجوه » ، القاهرة ١٩٨١ ص ١٤

كيف تنشأ المسرحية ؟

هذه المسرحيات ممصرة أو مقتبسة ، أولاها « العريس » مقتبسة عن كاتب فودفيل مغمور ، هو آلبان فلابريج ، أما الثانية « خاتم سليمان » ، فقد اشترك الحكيم فى وضعها مع مصطفى ممتاز ، ويروى الحكيم كيف نشأت هذه المسرحية ، فالمؤلفان يجتمعان مرارا لاستعراض ما اطلعا عليه من مسرحيات فرنسية وانجليزية ، وأخيرا يقع اختيارهما على « موضوع شيق » قرأه الحكيم فى احدى الروايات الفرنسية ، « ربما كان اسمها (غادة غربون) أو شيئا كهذا ..... » واهتمامها ينصب على الموضوع لا على النص ، ومنه يستخرجان مسرحية غنائية لفرقة عكاشة .

« جعلنا هذا الموضوع يحدث فى مدينة شرقية فى عصر قديم ... وأخذنا نستعرض المدن ، فلم نوفق الى مدينة تصلح لجو المسرحية .... كنا نريد مدينة شرقية ليست من المدن الكبرى المعروفة ، حتى لايضيع الخيال من رءوس المشاهدين ، وأخيرا جئنا بخريطة أخذنا نتأمل فيها ... وإذ بنا نعثر على مدينة صغيرة فى فارس اسمها (مرو) . فصحنا معا (هذه هى مدينتنا) واسمينا المسرحية (خاتم سليمان) ، وتقاسمنا وضع منظومات الألحان ، وذهبنا بها الى فرقة (عكاشة) (« سجن العمر » ١٧٩ / ١٨٠) .

حلم الأوبرا :

جاذبية المسرح الغنائى فى هذه الفترة كبيرة ، وجميع الاجواق (ابيض وعكاشة والريحانى والكسار ومحمد بهجت .....) تتنافس فى هذا المجال ، وفى الميدان ملحنون كبار : داود حسنى وكامل الخلعى وزكريا أحمد ، وفى المقدمة سيد درويش الذى كان يحس فى نفسه القدرة على تلحين جميع الكلام من منظوم ومنثور ، وحتى « الجرائد اليومية » ، كما كان يقول .

هناك ـ كما أشرنا ـ طموح غريب الى خلق « الأوبرا الحقيقة » أو لعله الشوق الى الاحتفال بالذات الحضارية من خلال الأوبرا ، والرغبة فى أن تكون لنا مثل تلك الفنون الحضارية التى تقدمها الفرق الاجنبية فى موسمها السنوى فى دار الأوبرا ، واذا كانت دار الأوبرا فى موسمها الشتوى عالم لايطرقه غير السواح والأعيان وأصحاب الامر ، فقد كان باستطاعة عشاق الفن من أفندية ومعممين ولابسى قفاطين ... أن يشاهدوا عروض الأوبرا على « تياترو الكورسال » بشارع عماد الدين الذى كان يستقدم لهذا الغرض بعض الأجواق الايطالية المتواضعة التى تتفق مع قدرات هذا الجمهور الغريب ان هذه العروض كانت تحظى بالاقبال .

كان من المترددين على هذه العروض سيد درويش وحسين فوزى[٣] ، وتوفيق الحكيم ... استلهم سيد درويش من هذه العروض الكثير ، من وحى هذه العروض احتفظ فى مسرحيته الغنائية « البروكة » ـ التى مصرها له عن الفرنسية محمود مراد ووضع أزجالها عبدالعزيز احمد بأسماء شخصياتها الأوربية[٤] . وحاول ان يضفى عليها طابعا نغميا معبرا يتميز بالحركة ، فقد راودته بعد نجاحه الشعبى الكبير فكرة غزو عالم الأوبرا الأجنبى بموسيقاه ، أو لعله كان يطمح فى اقتحام هذه الأجواء العالمية التى تعرضها الأوبرا بألحانه .

وهذا حسين فوزى ـ وهو آنذاك خريج مدرسة الطب ـ ينظم فى أوائل العشرينيات أوبرا فرعونية بعنوان « ليلة كليوباترا » لحن هذه الأوبرا داود حسنى لفرقة عكاشة ، والحكيم نفسه يكتب فى هذه الفترة أوبرا فرعونية بعنوان « أمينوسا » اما الشاعر أحمد زكى ابوشادى فانه اكثر الحالمين بالأوبرا فهى فى نظره « أرقى مظهر للأدب الحديث » ، إذ فيها تقترن « الفنون الثلاثة » (الشعر والغناء والموسيقى) فى كنف التمثيل ، فأصبحت بذلك فرعا هاما من فروع الأدب العصرى الراقى ، وأصبح من لايعرف شيئا عنها لايستحق ان يسمى بالأديب المثقف ... » (أبو شادى ، « احسان » ١٩٢٧ ، ١٠٠) وقد نظم أبو شادى مجموعة من النصوص الرومانسية والمليودرامية الساذجة ، وأدرجها فى عداد فنون الأوبرا : « احسان ـ مأساة مصرية تلحينية » ، و« اخناتون ـ أوبرا مصرية تاريخية » و« الزباء ـ أوبرا تاريخية شرقية » .... الخ .

فالأوبرا كما يرى أبو شادى هى التعبير عن « الثقافة الرفيعة » ، وكلما ارتقت « الثقافة CULTURE كان حظ الأوبرا زيادة العناية بها . ... » (« احسان » ١٠١) .

لاتظن أن الحكيم قد شارك أبا شادى فى هذه الرومانسيات ، أو كان يعتقد ان الخديوى اسماعيل وجلالة الملك فؤاد الأول هما قطبا الأوبرا فى مصر ، الأول موجدها والثانى متوّجها (كما يذهب ابوشادى فى الاهداء الذى يصدر به « مأساته التلحينية » المسماة « احسان ») ولكنه كان يصدر فى محاولته كتابة « الأوبرا » عن مطلب ومناخ ، وجيشان ولغط وخلط قائم من حوله .

الميلودراما العربية :

وكما طرق الحكيم هذا الباب ، طرق أيضا باب الميلودراما بمسرحيته « المرأة الجديدة » (١٩٢٣) .

---

(٣) حسين فوزى « سندباد فى رحلة الحياة » ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٨٥ .
(٤) انظر د . محمود احمد الحفنى ، « سيد درويش حياته وآثار عبقريته » ط ٢ القاهرة ١٩٧٤ ١٧٠ ـ ١٧٢ .

الرغبة فى ارضاء الجمهور والوصول اليه تفرض على الحكيم هنا الصيغة المسرحية ، وهى صيغة متداولة فى مصر آنذاك (عالجها فرح أنطون ومحمد تيمور وعباس علام وآخرون) ، وهى بتشكل ما الصيغة الطبيعية فى الطريق الى المسرحية الأجتماعية ، والمدخل السهل من آجل تصوير « الحياة الحاضرة » و الاقتراب منها ، وهو مدخل سهل او متاح بفضل نماذج الميلودراما وكوميديا الخيانات الزوجية الفرنسية (كما يشير د . على الراعى فى كتابه « مسرح الدم والدموع » القاهرة ١٩٧٣) . راجت هذه النماذج فى فرنسا ووسط أوربا فى القرن التاسع عشر ، وانتقلت الى المسرح العربى فى مصر مع بداية القرن العشرين واصبحت فى العشرينيات - فى صورها الممصرة والمحورة - من خلال مسرح رمسيس (يوسف وهبى) وهى آروج النماذج ، وقد تهيأ يوما ليوسف وهبى هذا « المسرحجى » المفتون بذاته - آن يحقق لنفسه امجادا بهذه المسرحيات الصفراء القديمة فى باريس عاصمة الفنون ولكن خبرة ليلة واحدة أوضحت له أن « أمجاده » فى مصر والعالم العربى .

تسلك المليودراما العربية إذ ذاك - للتغلب على صعوبات العرض الواقعى فى المجتمع إلحجابى ومن آجل التآثير فى الجمهور - وجهة من وجهتين . المغالاة فى المواقف وفى الانفعالات والكلمات الرنانة وفى اسباب النواح ، أو السخرية والفكاهة الخشنة والكاريكاتير ، وقد اتجه الحكيم بحكم تكوينه الوجهة النانية ، فهو يصدر مسرحية « المرآة الجديدة » فيقول

« .... عمدت الى صب هذه الرواية فى قالب الفكاهة وفد اكون جاوزت فى الفكاهة والمجون القدر الذى يحتمله نوع هذه الرواية ، ولكن دفعتنى لذلك خشيتى - فى هذا الموضوع واشباهه - صعوبة التناول وعسر الاستيعاب » . (« المسرح المنوع » ١٩٥٦ ، ٥٢٥) .

نشر الحكيم مسرحية « المرآة الجديدة » منقحة ضمن مجموعة « المسرح المنوع » عام ١٩٥٦ ، ونشر د . على الراعى الفصل الثانى من النسخة الأصلية غير المعدلة فى كتابه (« توفيق الحكيم فنان الفرجة ... وفنان الفكر » ١٩٦٩) . وقد شمل التعديل حذف بعض العبارات التى تقوم على الايماءات الحسية ، وابدال بعض الألفاظ بألفاظ آخرى بهدف التخفيف من حدة العامية ، وآدخل الحكيم كذلك بعض التعديلات على السياق والحوار فحذف من الفصل الثانى تلك العبارات التى يتكرر فيها الحديث عن سفور المرآة وعواقبه ، من ذلك :

« الدنيا بقت حرية ونهضة والجنس اللطيف آهو بقى مننا وعلينا ، الجواز ده كان زمان ايام ماكان الجنس اللطيف لسه متآخر ومحبوس فى البيت ... لكن حيث دلوقتى المواصلات بقت سهلة انتهينا ومافيش لزوم لحبس الحرية » (توفيق الحكيم . . فنان الفرجة ... وفنان الفكر » ، ١٩٢ .

« الموضة والنهضة والسفور » هى اساس ميلودراما « الخيانات الزوجية » التى يقدمها الحكيم فى « المرأة الجديدة » ، أو قل التى يستعيرها من المسرح الفرنسى ، ومع ذلك فلغة الحوار تغلف هذا الثوب المستعار باحكام ، بحيث يحس القارىء لفقرات طويلة انه يواجه بيئة مصرية تماما . فالحوار يقوم على المفارقة ، واللعب بالألفاظ والمغالطة المنطقية ، وعلى الايماءة الحسية التى هى من أهم خصائص التعبير العامى ، ولكنك ان دققت النظر فى المواقف والسياق ستكتشف سريعا الأصول الفرنسية لميلودراما « المرأة الجديدة » ، ومجمل المسرحية او مضمونها العربى أن المرأة قد انكشفت على الرجل ، فكان ماكان وياحسرة ايام زمان . وهذا المضمون ملحق على المسرحية ، وليس نابعا منها .

هذا هو مسار الحكيم إلى الفن والمسرح قبل الرحلة إلى فرنسا .

●

الفصل الثالث :

الرحلة الى الفنون
وما بعد الرحلة

المناخ الجديد والفن المسرحي :

يصف الحكيم « المناخ الجديد » الذى صادفه بعد عودته من الرحلة الى فرنسا فى نهاية عام ١٩٢٩ فيقول .

« ما كدت أعود من فرنسا حتى وجدت أوضاع السياسة فى تطورها السريع ، ومانتج عنها من برلمانات وأحزاب تنفق الأموال بغير حساب على ألسنة حالها من الصحف والكتاب فقد رفعت من شأن الصحافة وكتابها ، فى الوقت الذى تدهور فيه المسرح وكتابه ... عدت فلم اجد جوقة عكاشة ... لقد أفلست واختفت ... ومسرح رمسيس اخذ فى الترنح والاحتضار ... وأسماء .... محمد مسعود وعباس علام ولطفى جمعة وابراهيم رمزى وغيرهم ... قد انطفأت بانطفاء أضواء المسرح .

.... لمعت أسماء جديدة مع التماع نجم الصحافة ... وبرزت اسماء طه حسين وهيكل والعقاد والمازنى .... لم تعد هذه الأسماء تذكر غامضة باهتة ضائعة بين الأضواء الكبيرة التى تسيطر على سماء الشعر والأدب والمسرح قبل مغادرتى مصر ، بل هى الآن بدورها مضيئة واضحة بارزة فى أفق السياسة ثم الأدب ... ذلك أن أولئك الشباب بدأوا فى الصحف السياسية ونموا بنموها . (......) فى حين أن كتاب المسرح قد انتهوا بانتهائه ... وقد فجعت حقا بما حدث للمسرح .... » (« سجن العمر » ٢٦٩ / ٢٧٠)[1] .

وسرعان ما انضم الحكيم بفضل مسرحيتيه « أهل الكهف » و« شهرزاد » الى هذه القافلة التى احتلت مكان الصدارة بانتهاء حقبة احمد شوقى وحافظ ابراهيم ومصطفى لطفى المنفلوطى فى العشرينيات ، ووجد الحكيم فى المطبعة وفى المجلات الثقافية الوسيلة او المكان كأن هذا المكان ـ كما يقول ـ « بمثابة مسرح خاص بى على الورق اعرض عليه مايحلو لى من سطور الحياة والمجتمع ، غير مقيد باضطراب احوال الفرق المسرحية من حولى وأزمانها المتكررة فى ذلك

---

(١) على نحو مشابه يصف د . حسين فوزى الموقف العام بعد عودته من البعثة عام ١٩٣١ « سندباد فى رحلة الحياة » . سلسلة اقرأ ٣٠٦ ، ١٩٦٨ ، ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .

الحين .... » (« سجن العمر » ٢٧٤) حررته فرص النشر الجديدة أو حررته « الكلمة المكتوبة » من قيود المسرح القائم ، قبل الرحلة كان يكتب النص المسرحي ويسعى به الى الفرق المسرحية لعله يوفق فى « تسويقه » ، اما بعد الرحلة الى الغرب ، فانه يضع النص ويدفع به الى المطبعة والمعروف ان الحكيم قد طبع « اهل الكهف » اولا على نفقته ، وهو شيء جديد اذ ذاك ، فحتى احمد شوقى لم يسع الى طبع مسرحياته وانما نظمها كى يراها تحت اضواء المسرح وفى ابهاء الأوبرا .

كانت الفرق المسرحية بامكاناتها المحدودة تفرض نوعية المسرحيات المطلوبة او تقوم باقتباس او « تفصيل » المسرحيات التى تحتاج اليها ، وفى ظل ذلك كان من العسير ان ينشأ تراث مسرحى ادبى حقيقى ، ويصح القول . ان خشبة المسرح العربى اسبق بوجه عام من النص ، فقد نشأ المسرح العربى فى صورة فرق « مفككة » من عناصر ذات أصول اجتماعية ومستويات ثقافية شديدة التفاوت تبحث عن النص وعن الجمهور وقد يشرح لنا هذا بعضا مما يتردد بين فترة وأخرى عن أزمة « النصوص المسرحية ، والتاليف المسرحى ، وجمهور المسرح العربى » .

والمسرح ـ كما هو معروف ـ لايعيش بمعزل عن الجمهور ، وانما الجمهور جزء اساسى من تكوين المسرح وتاريخه ، بهذا تختلف الدراما عن الأجناس الأدبية الأخرى .

كانت النظرة الى الفن المسرحى فى بداية المرحلة التى كتب فيها الحكيم مسرحياته الذهنية على خلاف الواقع المسرحى ، الفن المسرحى اذ ذاك فن وافد مثير ومشروع مؤسسة ثقافية قومية فى أذهان النخبة ، ومع ذلك فالمسرح العربى مكان يقصده الجمهور للترفيه والمتعة ، للضحك أو الطرب ، وفى افضل الأحوال لاستثارة المشاعر والعواطف والدموع ، فالقدرة على استيعاب النص الأدبى (الدرامى الكلاسيكى او التقليدى المترجم) من خلال المسرح والتمثيل محدودة ، لا دراية للجمهور بهذه النوعية من الاستيعاب ولا تراث له ، وقد كان هذا من المصاعب الكبرى التى واجهتها ، « الفرق القومية » حين أنشئت عام ١٩٣٥ ، ولم تجد ماتستند اليه فى مواسمها الاولى غير الكلاسيكيات المترجمة ، وقد آثارت هذه القضية فيما بعد ـ فى الستينيات ـ ذلك الحوار الممتد حوله مشكلة « التقليد والتأصيل » وضرورة ابتداع اشكالنا المسرحية من خلال التراث الذاتى (تراث السامر الشعبى او مسرح الحلقة المفتوح ، والحكاواتى والمقلد ، وأساليب الارتجال والاحتفال ....) وكذلك من خلال المضامين التى نريد التعبير عنها[٢] . ومازالت قضية المسرح العربى التى تعوق مسيرته ـ الى مدى بعيد ـ هى نقص

---

(٢) زكى طليمات . هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة ، « المجلة » ١٢١ ، يناير ١٩٦٧ . ٥٦ ـ ٦١ .

« مفاهيم مسرحية للمناقشة » المجلة ١٢٥ ، مايو ١٩٦٧ . ٢٩ ـ ٣٥ .

شكرى محمد عياد عن التاصيل « المجلة » ١٤٦ ، فبراير ١٩٦٩ ، ٤ ـ ٧

الروابط الوجدانية والثقافية بهذا الفن ، أو كيف نؤصل فى التواصل بلغة المسرح (التجسيد والحضور والاداء والتلقى) . وكيف نكفل ـ على سبيل الأيضاح ـ « لكوميديا المثقفين » أو الكوميديا الراقية مزيدا من الانتشار والجماهيرية[٣] ، وكيف نحول « عشق المثقفين للأدب المكتوب الى عشق للأدب التمثيلى »[٤] . ومن جديد تعود هذه القضية فى الثمانينيات الى دائرة النقاش ازاء التجارب المسرحية العربية المختلفة التى تراوحت بين « توظيف » التراث عن وعى وبين « استهلاك التراث » او الاستغناء عن الابداع بالتراث ، وازاء تدنى الحركة المسرحية فى مصر وانكماشها بعد أن حققت تواجدا اجتماعيا ملحوظا فى الستينيات[٥] .

ومازال المسرح كفن راق أو كمؤسسة قومية بعيدا عن روح الجمهور العام وحاجاته الذوقية والوحدانية ... ومظاهر ذلك كثيرة ، فالمتتبع للحركة المسرحية منذ بدايتها ـ كما يشير زكى طليمات من واقع خبرته على مدى اكثر من نصف قرن يلفت نظره انها حركة ليست مطردة فى تقدمها ، ولاتسير على خط تصاعدى مستمر ، اذ ما أكثر ماتتعثر هذه الحركة بعد انطلاق من غير سبب ظاهر ، وما أكثر ماتنكمش بعد انتشار ، فاذا الجمهور ينصرف عن ارتياد المسرح لغير علة واضحة المعالم ، على الرغم من الجهود التى تبذل لتدعيم اسس هذا الفن فى الوعى العربى ، وجعله مستانسا لدى الجمهور » (« المجلة » ١٢١ ، يناير ١٩٦٧ ، ٥٦) .

ويكتب توفيق الحكيم عام ١٩٣٤ فيقول . « ان وجود المسرح الزاهر يسبق دائما وجود المؤلف العظيم ، ولو أن فى مصر مسرحا ثابت الدعائم لانقلب اكثر الشعراء ، والأدباء كتابا مسرحيين ... شب كاليداسا فوجد المسرح الهندى ، وشب شكسبير فوجد المسرح الانجليزى ، وشب موليير فى فرنسا ... ويشب الأديب المصرى فماذا يجد ؟ لاشىء من كل هذا ، فان المسرح لم يدخل بعد فى

(٣) على الراعى . فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى . كتاب الهلال ٢٤٨ . سبتمبر ١٩٧١ ، ٣٢٢ .

« الأصالة والتجديد فى المسرح العربى » ، فى مجلد « مؤتمر الاصالة والتجديد فى التقافة العربية المعاصرة » ، المنظمة العربية للتربية والثقافه والعلوم ، القاهرة ١٩٧١ .

(٤) صلاح عبدالصبور المسرح هو المؤلف » ، فى مجلد « حتى نقهر الموت » بيروت ١٩٦٦ ، ١١٣ ـ ١١٥

(٥) نبيل الألفى كلمة عن الاطار العام » . المسرح ٤٦ ، اكتوبر ١٩٦٧ ، ١٠/١١

نعمان عاشور « المسار الأصيل لمسرحنا المعاصر » « المسرح » ٤٦ ، اكتوبر ١٩٦٧ ، ١٢/١٤

فاروق عبدالقادر « ازدهار وسقوط المسرح المصرى » . القاهرة ١٩٧٩ ، ١٢١ ومابعدها ، ١٦٤ ومابعدها .

عبدالعزيز مخيون « هموم المسرح المصرى فى حوار الذات » ، « التقافة الجديدة » ٧ ، ديسمبر ١٩٨٣ ، ٥٩ ـ ٦١ .

حسن عطيه « الاحتفالية فى المسرح المغربى » ، « الثقافة الجديدة » ٧ ، ديسمبر ١٩٨٣ ، ٦٥ ـ ٦٧ .

انظر كذلك فصل « المسرح » من مجلد « الفنون والآداب الصادر فى اطار مشروع « المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ ـ ١٩٨٠ » ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية . القاهرة ١٩٨٥

تقاليدنا ، ولم يكن له شأن بعد فى حياة العامة ولا فى معتقدات الشعب المصرى الحديث ...... » (« تحت المصباح الأخضر » ١٢٠/ ١٢١)

ومع غياب هذا التراث يصح ايضا القول : ان « المسرح هو المؤلف » (بتعبير صلاح عبدالصبور) الذى يوثق الروابط بين الأدب والمسرح ، والذى يساهم فى تطوير الصيغ المسرحية التى تعوض عن التقاليد المفتقدة ، وتنمى القدرة على التعبير كما توسع من مجالات التعبير .

الكلمة المكتوبة :

ربما كان من الضرورى ان يبدأ تراث الأدب المسرحى الجاد فى العربية عن طريق الكلمة المكتوبة ، منفصلا عن الواقع المسرحى وشروطه .

ومهما يكن من شىء فقد نشأ أدب الحكيم المسرحى منفصلا عن المسرح ، ونما وازدهر فى اطار قيم النهضة الفكرية والأدبية والقومية ، كما مثلها جيل العقاد وطه حسين وهيكل وأحمد أمين وأحمد حسن الزيات والمازنى وعلى مبارك ... الخ ، وهذا دون شك من أسباب رواج الحكيم « بمسرحه الذهنى » أو مسرحه المكتوب ، فقد أضاف إلى حركة رواد النهضة فنا لم يمارسوه .

قيم النهضة فى المرحلة المذكورة هى فى المقام الأول قيم معنوية وأدبية وفكرية وقيم عقلانية تحررية ... وهى قيم مشبعة بالفكر الحديث وبضرورة الاتصال بثقافة الغرب .

وقد ننسى أحيانا فى غمرة وسائل الاتصال البصرية والسمعية الحديثة أن هذه الوسائل كانت حتى نهاية الخمسينيات محدودة أو مجهولة ، وكان ارتياد المسارح ايضا غير ميسر الا لفئة قليلة ... كانت الصدارة للكلمة المقروءة والمكتوبة التى « تخلدها » المطبعة أو تنشرها الصحافة الأدبية .

●●●

ومن ملامح العصر أن أعلام الأدب والثقافة يمارسون الكتابة بانتظام فى الصحافة اليومية والأسبوعية (العقاد فى « البلاغ » ثم فى « كوكب الشرق » و« الجهاد » و« روزاليوسف » ، والمازنى ينتقل من « الاتحاد » الى « الجديد » والسياسة ثم الى « البلاغ » و« أخبار اليوم » ، وطه حسين يكتب فى « الجريدة » و« السفور » ثم فى « السياسة » حيث ينشر مقالاته فى التاريخ والأدب التى اشتهرت تحت عنوان « حديث الأربعاء » ، ويتولى عام ١٩٣٣ رئاسة تحرير « الوادى » ويكتب فى « الجهاد » و« المصور » ....) والجميع يشاركون مع غيرهم فى الصحافة الأدبية التى كانت تتبوأ مكانة مرموقة فريدة فى الثلاثينيات .

كما كانت « السياسة » الأسبوعية التى نشر محمد حسين هيكل على صفحاتها

فصول كتابه « ثورة الأدب »[٦] . كانت « أبولو » و« الرسالة » و« العصور » و« الهلال » و« المقتطف » و« الثقافة » منابر أدبية وفكرية للمثقفين العرب عامة ، بل كانت المعارك والخصومات التى تدور على صفحات هذه المجلات تنتقل الى النوادى والتجمعات الأدبية فى البلدان العربية .

وقد مارس الحكيم تحت تأثير هذا المناخ الكتابة للصحافة ، نشر الكثير من تأملاته وحوارياته على صفحات المجلات والصحف (فى « الرسالة » و« الأهرام » و« الثقافة » و« الرواية » و« الحديث ») وفى مجلة « مجلتى » ـ التى كان يصدرها احمد الصاوى محمد ـ نشر تباعا اعتبارا من عام ١٩٣٤ العديد من مسرحياته (« رصاصة فى القلب » ، « نهر الجنون » ، « الخروج من الجنة ») وكتب الأحاديث كما كتب المسرحية من عام ١٩٤٥ الى عام ١٩٥٠ للنشر فى « أخبار اليوم »[٧] وقدم مسرحياته الكبرى مباشرة من خلال دور النشر (لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الهلال ، مكتبة نهضة مصر ....) ، على أن الأهم أنه قد ارتفع « بالدراما » أو « المسرحية » الى مرتبة الفنون الأدبية الرفيعة فى الأدب العربى من خلال المطبعة والكلمة المكتوبة[٨] ، وكان وسيلته الى ذلك ـ كما سنوضح ـ مسرح الفكر وهندسة الحوار .

المرحلة الثانية :

بالرحلة الى فرنسا عام ١٩٢٥ انتهت المرحلة التى كتب فيها الحكيم للمسرح من واقع المسرح فى مصر ، وبانتهائها هجر الحكيم خط الميلودراما الساخرة والفودفيل والأوبريت وانتقل الى مسرح الفكر . فى المرحلة الأولى كان الهدف هو اجادة العرض المسرحى من حيث هو فن قائم بذاته ، أيا كانت الأفكار التى يتضمنها .... أى « مراعاة امكان العرض الناجح من حيث تقبل الجمهور له .... » . (« آخر ساعة » ٥ مارس ١٩٦٩) وانتهت هذه المرحلة بعد ان وضع الحكيم عدة مسرحيات مثلت على مسرح عكاشة منها « العريس » و« خاتم سليمان » و« المرأة الجديدة » و« أوبريت على بابا » .

فى فرنسا أصبح الفن فى نظره « وعاء » كبير يجب ان نصب فيه خلاصة الحضارة ، من أفكار أدبية وفنية ، أصبحت ـ كما يقول ـ « أومن بأن الفن له مهمة

---

(٦) يصف حافظ محمود سنة ١٩٢٦ ، بانها سنة « التحول الثقافى » ، وذلك بظهور « السياسة الاسبوعية » وهى « أول صحيفة ثقافية تجرات على الأساليب القديمة فى الفكر والادب » (القاهرة بين جيلين ، القاهرة ، بدون سنة ، ١٧) وعن تأثير « السياسة الأسبوعية » يقول عباس خضر : « كنت اقتات روحيا بالسياسة الاسبوعية واقتات جسميا بالفول المدمس » (« اريد شيئا آخر » : فى « الدوحة » ، العدد ٤٠ ، ابريل ١٩٧٩) .

(٦) نشر الحكيم على صفحات « اخبار اليوم » مسرحياته المعروفة باسم « مسرح المجتمع » وهى مسرحيات فى فصل واحد او فى منظرين ، ومنها ثلاث من اربعة فصول : (« اللص » و« العش الهادىء » و« لو عرف الشباب » .

(٨) انظر فى هذا الكتاب فصل « اهل الكهف » ونشاة الأدب المسرحى العربى .

أكبر من مهمة العرض المسرحى ... أى أن الفنان يجب أن يعكس النشاط العقلى الانسانى فى تطوراته الحضارية ، ولقد دخلت بذلك مرحلة ثانية فى حياتى الفنية ، مرحلة صعبة اقتضت دراسات واسعة للمنابع الحضارية المختلفة التى عرفتها الانسانية ، مرحلة تمثل انتاجى الروائى فيها بقصة (عودة الروح) وانتاجى المسرحى بمسرحيتى (أهل الكهف) و(شهرزاد) » (« آخر ساعة » ٥ مارس ١٩٦٩) .

على أن الفترة التى كتب فيها « عودة الروح » تختلف بعض الاختلاف عن مرحلة « المسرح الذهنى » فقد شرع الحكيم فى وضع « عودة الروح » فى فرنسا (١٩٢٥ ـ ١٩٢٨) تحت تأثير المناخ الفكرى أو المعنوى الذى خلفته ثورة ١٩١٩ فى نفسه ، وبوحى من قراءاته عن الحضارة المصرية واهتماماته بقضايا الفكر والحضارة .

ولكن سرعان ما خلف الحكيم هذه الفترة الحماسية وراءه ، وهو يسجل ذلك فى « سجن العمر » ، فيشير الى خيبة آمال المثقفين والأدباء فى الدور المتاح لهم بعد تكوين الأحزاب وبدأ النظام البرلمانى وادارة طبقة كبار الملاك والباشوات للصراع السياسى .

يقول الحكيم :

« على أن دوافعى النفسية التى جعلتنى اكتب (عودة الروح) بهذه الصورة ماكان يمكن ان تتكرر .. لأن الظروف السياسية كانت قد تغيرت ... فان تكوين الأحزاب بعد ثورة ١٩١٩ على ذلك النحو الذى حدث ، وتنافسها على اقتسام واقتناء اصحاب المال والجاه وكبار الملاك وضمهم الى عضويتها ، جعل قيادات هذه الأحزاب فى أيدى تلك الطبقة ، ولم يسمح للمفكرين والمثقفين الا بالمراكز الثانوية التى ليس لها حق التوجيه ... ومن هنا ضعف الدور الفكرى والاجتماعى لهذه الأحزاب ، واقتصر نشاطها على الجانب السياسى ... حتى هذا الجانب ايضا قد تمخض عن مجرد تطاحن على كراسى الوزارة ... أما الكاتب المفكر المثقف فى نظرها فكان فى الأغلب مجرد قلم يستأجر للدفاع عن وجهة نظرها ، والهجوم على خصومها ... وكان هذا مانفرنى وأبعدنى عن هذه الأحزاب :.... » .
(« سجن العمر » ١٦٧ / ١٦٨) .

الجانب الذاتى فى الحديث السابق واضح ، وجنوح الحكيم الى الارتفاع عن صراعات المجتمع من مكوناته الأصيلة ، ومع ذلك فهذه الكلمات من وحى تغير المناخ مع نهاية العشرينيات فلقد أصبحت ثورة ١٩١٩ من أصداء الماضى ومقدساته ، وحل القنوط والقلق محل التفاؤل والحماس تحت تأثير عوامل مختلفة ، منها تلك الهوة الكبيرة التى بدت واضحة بين أفكار المثقفين المثالية التحررية وآمالهم الطوباوية فى قيادة الأمة ، وبين حقيقة الممارسات السياسية ووجهتها الأوتوقراطية والقمعية ، ثم احتكار الأعيان وكبار الملاك ـ متحالفين ومختصمين

مع القصر والانجليز ـ لميدان السياسة والحياة العامة ، هذا الى جانب العواقب المعيشية القاسية التى ترتبت على الأزمة الاقتصادية العالمية فى مطلع الثلاثينيات[٩] ، وأخيرا وليس آخرا الشعور بقصور الديمقراطية والنظام البرلمانى[١٠] ، خاصة بعد الانتصار المدوى الذى حققته الفاشية فى ايطاليا والمانيا ، وبروز ماسمى فى الدراسات الغربية « بأزمة التوجه »[١١] بين المثقفين فى مصر فى مطلع الثلاثينيات التى تمثلت بايجاز فى الريبة الشديدة بطريق الغرب بعد مرحلة من الانبهار ، ومن الوعى المتنامى بثقافة الغرب وامكانات التحرر من ثقل القديم المتحجر تمثلت الأزمة او على الأصح تمثل التغيير الحادث فى الشد ، فى اسس الحضارة الغربية التى اصبحت توصف بالمادية وأحادية النظرة ، والسعى الى تأكيد الشخصية الحضارية الذاتية المغايرة ، الممتدة خلال حقب التاريخ » ، والرجوع الى التاريخ الاسلامى الأول بحثا عن المثال ، وعن القيم الروحية ، والاجتهاد فى الموائمة بين الموروث والعالم المعاصر .

فى هذه الفترة كتب محمد حسين هيكل كتابيه « حياة محمد » ١٩٣٥/٣٤ و« فى منزل الوحى » ١٩٢٧ ، وكتب طه حسين « على هامش السيرة » جزء (١)

---

(٩) عبدالعظيم رمضان ، تطور الحركة الوطنية فى مصر من سنة ١٩١٨ ، الى سنة ١٩٣٦ القاهرة ١٩٦٨ ، ٩٥ ـ ٦٩٠ ، ٨٣٨ ـ ٨٤١ ، ٥١ ـ ٨٣٨ .

عفاف لطفى السيد ، تجربة مصر الليبرالية (١٩٢٢ ـ ١٩٣٦) القاهرة ١٩٨١ ، ٢٤٣ ـ ٢٥٠

(١٠) على مرور السنين خلق الصراع السياسى على السلطة والصيغة غير الديمقراطية التى تدير بها الصراع لفترات طويلة شعورا بالملل والضيق ، بحيث نظر البعض ـ من مثقفين وافندية ـ الى « السياسة » باعتبارها من امراض العصر ، ومن ثم الانكباب على الثقافة باعتبارها قطاعا مستقلا عن السياسة ، ويمثل الحكيم فى هذا الاطار حالة متطرفة تعود الى تكوينه الذاتى فهو يقول فى « تحت شمس الفكر » (ط ١ ١٩٣٨) ان تفشى المادية وجموح الديمقراطية لمن أظهر الأمراض الاجتماعية اليوم ' ...... ولعل الأولى نتيجة الثانية ... » (١٤٦) .

و« جموح الديمقراطية » يعنى هنا ـ كما يعنى فى منظور قطاع كبير من النخبة المتميزة هو سيطرة أهواء الجماهير على العقل والفكر

(١١) تعبير « ازمة التوجه » Crisis of orientation هو التعبير الشائع فى الدراسات الغربية لوصف هذه المرحلة وقد اسهمت دراسة نداف صفران ، بشكل حاسم فى شيوع هذا المفهوم Nadav sofran Egypt in Search olitical community c,mbridge 1961 , 165PP : على ان مفهوم « ازمة التوجه » يمثل وجهه نظر خارجية او هو نتاج نظرة اجنبية صرفة الى موضوع الدراسة ، ويتضمن من البداية الكثير من الفروض والاحكام ، ويحصر القضية فى اطار نموذج بعينه من الفكر ، الا وهو التضاد بين العقل والايمان او النظر الى العلمانية الغربية باعتبارها البديل المطروح للموروث او للنظام العقيدى الدينى على ان القضية تبدو مغايرة حين نتاملها فى اطار المتغيرات الاجتماعية التاريخية ، ومن هذا المنطلق تعارض الدراسة التالية مفهوم « ازمة التوجه » على انها تذهب الى الطرف المضاد وتكاد تنكر القضية من الاساس CharlesD .Smith , the Crisis of Orientation : TheShipt of Egyption imtellestvals to Islamic Sulysts in the 1930 , S . im : imtarnational Joarnal of Middle East Studies , 1973 / 4 , PP ومن الدراسات التي تعرض لهذه القضية بجدية وعمق نذكر :

Marcel Colombe , L , Evolution de L . Egypte : 1924 - 1950 , Paris 1957 .

Baber johansan , Muhammod Husain Haikal Europ a and dor o rient im Weetbild ein es Agyptisahan Lib.ralon .

Bairut 1967 (Bairuter Texte and Stdien Band 5) .

١٩٢٣ ، جزء (٢) ١٩٢٧ ، جزء (٣) ١٩٢٨ ، وتوفيق الحكيم مسرحيته السردية « محمد » ١٩٣٦ .... وتتابعت على الأثر مؤلفات الأدب والتاريخ التى تعالج موضوعات إسلامية .

ولانغفل أن الكثير من سمات هذه المرحلة هو من رواسب الحملة السياسية والسلفية المتجددة على كتابى الشيخ على عبدالرازق « الاسلام وأصول الحكم » (١٩٢٥) وطه حسين « فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٦) . عاما بعد عام كانت تثار قضية « الشعر الجاهلى » فى مجلس النواب وبالتالى فى الصحافة ، حتى انتهت احدى هذه الجولات ـ وهى جولات طعن واتهام « باللادينية » والانضمام الى أعداء الاسلام ـ باحالة طه حسين فى ٢٩ مارس ١٩٣٢ الى التقاعد . ونرى طه حسين الذى قام منهجه فى العشرينيات على « تحكيم العقل » . والتجربة ، وعلى رفع القدسية عن مسلمات الثقافة العربية التقليدية ، يخفف ـ تحت هذه الضغوط ـ من عنفه السابق وينزع الى المصالحة ، كما يتبين قارىء مؤلفه « على هامش السيرة » ، فهو ينسج هنا القصص الأسطورى بخيال الأديب ، لاتقيده إلا الأخبار والنصوص التى تتعلق بالرسول والدين ، ويقول فى مقدمة الجزء الأول الذى نشره عام ١٩٣٣ : « وأنا أعلن أن قوما سيضيقون بهذا الكتاب لانهم محدثون يكبرون العقل ، ولايثقون الا به ... وهم لذلك يضيقون بكثير من الأخبار والأحاديث التى لايسيغها العقل ولايرضاها ... وأحب أن يعلم هؤلاء أن العقل ليس كل شىء ، وأن للناس ملكات اخرى ليست أقل حاجة الى الغذاء والرضى من العقل (......) وفرق عظيم بين من يتحدث بهذه الأخبار الى العقل على أنها حقائق يقرها العلم وتستقيم لها مناهج البحث ، ومن يقدمها الى القلب والشعور على انها مثيرة لعواطف الخير .... معينة على انفاق الوقت ... وأحب أن يعلم الناس ايضا انى وسعت على نفسى فى القصص ، ومنحتها من الحرية فى رواية الأخبار واختراع الحديث مالم اجد به بأسا إلا حين تتصل الأحاديث والأخبار بشخص النبى أو بنحو من أنحاء الدين ، فأنى لم أبح لنفسى فى ذلك حرية ولا سعة ..... » (٥/٦) .

لا يكتب طه حسين فى « هامش السيرة » تاريخا ، ولايدعى ذلك ، ولايعلى ملكات الشعور والقلب فوق « العقل » ، وانما يضعهما جنبا الى جنب ، وهو فى الواقع يطبق ماقاله فى رده الأول على تهمة ... « الطعن فى الدين » ... من أن كل امرىء يحمل فى نفسه « شخصيتين متميزتين » ، احداهما عاقلة باحثة لاتهدأ عند حال ، والأخرى « شاعرة » ، « مؤمنة ومطمئنة » (« السياسة الأسبوعية » ١٧ يوليو ١٩٢٦.) . ومع ذلك فمن العسير أن ننكر ان الضغوط قد دفعته الى احداث هذا « التوازن » ، كما دفعته المتغيرات بتزايد الى التعبير من خلال السيرة الذاتية والأدب المتصل بصراعات النفس والاجتماع . « الأيام » (جـ ١) ١٩٢٩ ، (جـ ٢) ، ١٩٤٠ ، « أديب » ١٩٣٥ ، « دعاء الكروان » ١٩٤١ ، « شجرة البؤس » ١٩٤٤ ، « المعذبون فى الأرض » ١٩٤٩ ، والى اللجوء الى الأمثولة والرمز ، « جنة الشوك » ١٩٤٥ « مرآة الضمير الحديث » ١٩٤٨ و « جنة الحيوان » ١٩٥٠[١٢] .

ولكنه لايستكين ، فهو يخرج للناس عام ١٩٣٥ كتابه « من بعيد » ويضمه مقالات نشرها ، فى « السياسة » و« الحديث » بين عامى ١٩٢٣ و١٩٣٠ ، ليؤكد منهجه العقلانى النقدى ، ودعوته الى الارتفاع بالكتب السماوية عن « اضطراب العلم وتناقضه » ، فمن الغلو والتكلف ـ كما يذهب ـ انفاق الجهد فى سبيل اثبات أن « القرآن الكريم لايناقض بلفظه ولابمعناه اصلا من أصول العلم الحديث ، بل هو فوق هذا يشتمل على أصول العلم الحديث » ، وإن كانت مثل هذه المحاولات تصادف هوى الناس فى مصر والشرق ، لانها « تظهرهم فى منزلة من الحضارة ليست اقل ولا أدنى من منزلة الأوربيين الذين اخترعوا العلم الحديث » (ط ٢ بيروت ـ بغداد ١٩٥٨ ، ٤٨ / ٤٩)[١٣] . وتحت عنوان « بين العلم والدين » يوضح طه حسين الفروق الأساسية بين موضوع العلم وآفاق الدين ويناقش قصة الخصومة بينهما فى ضوء حاجة السياسة الى هذه الخصومة واستثمارها لها .

● ● ●

ويعود فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » (١٩٣٨) الذى يبسط فيه فلسفته التربوية ، ليدعو « بروح الاقتحام » الذى عرف به فى نضاله من أجل التغيير الثقافى ، الى الالتزام بمناهج العقل ، والى رفع الحواجز الذهنية التى تفصلنا عن حضارة الغرب كى نصمد فى مواجهة العصر أو مواجهة الغرب ، (« إن سبيل النهضة ... أن نسير سيرة الأوربيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أندادا لنكون لهم شركاء فى الحضارة خيرها وشرها .... ») وقد أخذ على طه

---

(١٢) هذه هى تواريخ النشر فى صورة كتاب ، على أن الجزء الأول من « الايام » قد نشر مسلسلا فى « الهلال » (١ / ١٢ / ١٩٢٦ الى ١ / ٧ / ١٩٢٧) ، ونشرت قصص مجموعة « المعذبون فى الأرض » فى « الكاتب المصرى » اعتبارا من عام ١٩٤٦ ، وفصول « مرآة الضمير الحديث فى « الهلال » عامى ٤٧ / ١٩٤٨ .

ويقول طه حسين فى حديث له انه اضطر الى استخدام الرمز والمجاز فى بعض كتبه لان الصراحة فى تلك المراحل كانت تعنى الاحالة الى النيابة والمحاكمة (« حديث مع العميد » اجراه محمود عوض ، نقلا عن جمال الدين الألوسى « طه حسين بين انصاره وخصومه » بغداد ١٩٧٣ ، ٣٥٦) .

(٣) باعث طه حسين على هذا الحديث هو مقال للشيخ محمد بخيت فى « السياسة » عام ١٩٢٣ ، « يستنبط فيه من القرآن الكريم كروية الأرض وحركتها حول الشمس وحول نفسها واختلاف الليل والنهار » (« من بعيد » ٤٨) .

حسين التطرف فى الرأى والمغالاة (١٤) وأيا كان الأمر ، فقد كانت آراء طه حسين والصيغة التى دافع بها عن هذه الآراء ردا على رواج ثنائيات الشرق والغرب ، ومقولات الروحانية والمادية ، والغزو الحضارى فى الحج فى تلك الفترة ، كما كانت صدى لذلك القلق الكبير فى سبيل تأييد ثقافة العلم والعقل فى مرحلة خفت فيها بالتدريج صوت التحرير والتنوير ، وارتفع المد الرجعى فى صوره المختلفة ليصبح من التيارات المؤثرة (« السلفيون » ، « الاخوان المسلمون » ، « مصر الفتاة » ، « كبار الملاك وتحالفات القصر ») ولاغرو ان ينشد طه حسين فى المرحلة التالية التغيير فى ميدان التربية العملية ، وذلك من خلال تحقيق ديمقراطية التعليم ومبدأ تكافؤ الفرص .

ازدواجية الوعى :

إن كان طه حسين يمثل روح المقاومة(١٥) ، فالممثل الأول للتحول والتغيير الحادث هو محمد حسين هيكل ، ليس ذلك فحسب لما كان له من أثر فى توجيه هذا التحول ، وانما ايضا لأنه يكاد يجسد ازدواجية الوعى فى تلك المرحلة ، وينتمى هيكل ـ من حيث الأصول والتوجه ـ الى « الصفوة المتنورة » والى طبقة « أصحاب المصالح » التى انتظمت عام ١٩٢٢ فى حزب « الأحرار الدستوريين » ، وهو حزب الأقلية المتميزة المناهض « لطغيان » السواد أو لجماهيرية « الوفد » .

---

(١٤) اخذ على طه حسين فى كتابه المغالاة فى تقدير تاثر مصر بالثقافة اليونانية والعقلية اليونانية ، والقول بانتماء مصر حضاريا الى دول البحر الابيض المتوسط ، والشك فى ان وحدة الدين ووحدة اللغة تصلحان اساسا للوحدة السياسية ، والطعن فى قدرة التفكير الأزهرى القديم على استيعاب مبادىء القومية بمعناها الحديث ، ودعوته الى تعلم اللاتينية واليونانية باعتبارهما من ضرورات التعليم العالى ومن الاسس التى تقوم عليها بيئات العلم الحديث . ولانغفل أن طه حسين فى بعض المقاطع لايتحرى الدقة أو الحذر فى صياغة أفكاره (كما اشار ساطع الحصرى) ، ولكن اغلب هذه المآخذ تبدو فى ضوء آخر حين نستوعب الخلفية التى يكتب منها فالقوميات الجديدة لا تقوم على الدين ، كما أن الفكرة العربية فى مصر لم تكن حتى ذاك هى القضية ، ودعوة طه حسين الى تعلم اللاتينية تنتج من ادراكه انها من لوازم بحوث العلوم الطبيعية واللغوية والقانونية فى الغرب ، وهو ينطلق بوجه عام من وحدة الحضارة المعاصرة ومن رفض التضاد الحضارى بين الشرق والغرب .

والمشكلة هى مدى القدرة على احتمال كلمات طه حسين ، وهى كلمات صريحة ومن اليسير ان تقرأ فيها ماتريد ، وفقا لمقوماتك ومقاصدك المعرفية ، ومن اليسير ان ترمى صاحبها « بالخيانة » والعمالة والدعوة الى الانسلاخ عن التراث والدين ، كما يفعل بعض الاسلاميين فى السنوات الاخيرة بانتظام يدعو الى العجب . ويبدو ان بنية معاصريه كانت اكثر صلابة من بنية معاصرينا ، فقد قرأوا « مستقبل الثقافة » ووافقوا وانتقدوا دون حماة كبيرة .

(١٥) فى « قصة نفس » القاهرة ط ٢ ١٩٨٣) يكتب د . زكى نجيب محمود مسترجعا شخصية طه حسين ودوره فيقول . « انه لم يكتب ماكتب لمجرد الرغبة فى الكتابة او الرغبة فى اكتساب الرزق بل ولا مجرد عرض الافكار المنقولة او المبتكرة ، وانما كان يكتب ليغير وجه الثقافة فى الأمة العربية ، ومن ثم جاءت خطورته ..... » وهو الوحيد من ابناء جيله « الذى انشقت له جماعة المثقفين معسكرين . معسكر معه يؤيده ويسانده ومعسكر ضده يعارضه ويحاربه (٩٥) .

وتوجز مقدمة كتاب هيكل « فى منزل الوحى » (١٩٣٧) مضمون هذا التحول ، اذ يقول انه فى مراحله السابقة قد رأى أن نقل حياة الغرب العقلية والمعنوية والروحية هو سبيل النهضة ، وسبيل التغلب على ذلك الاحساس المرير بالتخلف ، ولكنه يدرك الآن ان « تاريخنا الروحى غير تاريخ الغرب ، وثقافتنا الروحية غير ثقافة الغرب » ، وعلى التزامه بمناهج العقل والعلم « فلا مفر من أن نلتمس فى تاريخنا وفى ثقافتنا وفى أعماق قلوبنا وفى أطواء ماضينا هذه الحياة الروحية نحيى بها مافتر فى أذهاننا وجمد من قرائحنا » ، وننتقى بها الخصومات التى دفعت اليها « الحياة المادية » فى الغرب ، ونبعث بها « الحضارة الاسلامية خلقا جديدا » (ط ٢ ١٩٥٥ ، ٢٣ ـ ٢٥) .

من بواعث هيكل خيبة الآمال (ونعنى بذلك اولا خيبة طموحات المثقف والسياسى الذى يمثل الصفوة الارستقراطية) والشك فى أسس الحضارة الأوربية ازاء الأزمات التى تلاحقها ، وازاء وجهتها ، « النفعية » و« المادية البحتة » (أو الوثنية : عبادة المال) وبالتالى « الاستعمارية »[١٦] ، أو مايسميه فى مقال آخر « باليقظة » على سياسة الغرب الرامية الى « تغريب الشرق » واخضاعه (« السياسة الأسبوعية » ١٤ أكتوبر ١٩٣٢) ، والرغبة فى الزود عن النفس والتميز ، أو الشعور بقصور الحضارة الغربية وبالحاجة الى شىء أبعد وأكثر مما تقدمه ، ومع ذلك فهيكل لايشك فى أن الشرق فى « حاجة اشد الحاجة الى النهل من ورد الغرب فى التفكير وفى الأدب والفن . فقد قطع مابين حاضر الشرق الاسلامى وماضيه قرون من الجمود والتعصب غشت على تفكيره السليم القديم بطبقة كثيفة من الجهل وسوء الظن بكل جديد » (« حياة محمد » ط ٣ ، ١٩٣٨ ، ١٨) . وهدف هيكل من الرجوع الى الماضى هو استلهام القدرة أو « نشدان الأمثال العليا » التى تكفل تجديد الحياة وبناء المستقبل فى ظل شروط العصر ، وليس العودة الى القديم او نهج السلف[١٧] فليست الغاية « دينية محضة » بقدر ماهى معنوية وقومية ، بل ان الغاية الأبعد هى « هداية الانسانية طريقها الى الحضارة الجديدة التى تتلمسها » (« حياة محمد » ٢٢ ، ٥٨/ ٥٩)[١٨] . فى

---

(١٦) انظر مقالى هيكل « الحضارة الاستعمارية » (« السياسة الاسبوعية » ١٩٣٣/١١/٣٠) و« أوربا والاسلام ولم لايتفاهمان » (مجلة « الشباب » ١٩٣٦) ، المقالان فى « الشرق الجديد » ، القاهرة ب س ، ٥٣ ـ ٧٧ ، ٢٥٢ ـ ٢٦٦ .

(١٧) مثل هذا التصور بعيد كل البعد عن تصور هذا المثقف الليبرالى الذى ينتمى الى الصفوة الممتازة ، بل ان مفهومى البعث والاسلام اللذين يطورهما فى مؤلفاته الاسلامية يخضعان فى النهاية لافاق هذه الصفوة المالكة . انظر « حياة محمد » ط ٣ ، ٥٠٧ ، ٥٠٩ ، ٥٢٤ ـ ٢٢٦ ، « مذكرات فى السياسة المصرية » جـ ١ .

(١٨) يقول فتحى رضوان : « إن ظهور التراجم الثلاث محمد والصديق والفاروق ، كان ظاهرة قومية اكثر منها ظاهرة دينية . فقد كانت الكتب الثلاثة ايذانا بعودة المصريين الى اصولهم الحضارية ..... » « عصر ورجال » ، القاهرة ١٩٦٧ ، ٥٩٤) ، وتمثل هذه الكتب مرحلة جديدة من التوازن بعد ان حجب « جمود الأزهريين » وحجبت الكتب الصفراء القديمة هذا البعد عن المثقفين الجدد .

« حياة محمد » (١٩٣٥) ـ وأيضا فى « الصديق أبوبكر » (١٩٤٢) و« الفاروق عمر » (١٩٤٤) ـ يقرر هيكل ، ويسرف فى ذلك ، تحريه « الدقة العلمية » والتزامه « بالمنهج العلمى » و« بالطريقة العلمية الحديثة » ، وتقتضى هذه الطريقة ، بمفهوم العلم الوضعى الذى يقصر المعرفة العلمية والفلسفية على تلك المعارف التى نصل اليها من خلال التجربة والحواس ، اى التى تستند الى « الظواهر » أو معطيات الواقع ، ولا يسأل عن العلل أو عما وراء الظواهر ، ويصف هيكل هذه « الطريقة العلمية » بأنها « أسمى ماوصلت اليه الانسانية فى سبيل تحرير الفكر » (« حياة محمد » ١٤٨) .[١٩] على انه ـ ازاء ماهو بصدده من قضايا العقيدة والايمان يقرر فى نفس الآن قصور العلم ومحدوديته ، ويدعو العقل الى الاهتداء بالوحى والقلب ويقول هيكل : « التفكير الاسلامى ... تفكير علمى الأساس على الطريقة الحديثة فى صلة الانسان بالحياة المحيطة به ، وهو من هذه الناحية واقعى بحت ـ يتقلب تفكيرا ذاتيا حين يتصل الأمر بعلاقة الانسان بالكون وخالق الكون ،[٢٠] ويبدع لذلك فى النواحى النفسية والنواحى الروحية آثارا قد

---

(١٩) يعرف هيكل هذه « الطريقة العلمية الحديثة » فيقول انها « تقتضيك اذا اردت بحثا ان تمحو من نفسك كل رأى وكل عقيدة سابقة لك فى هذا البحث ، وان تبدأ بالملاحظة والتجربة ، ثم بالموازنة والترتيب ، ثم بالاستنباط القائم على هذه المقدمات العلمية .. وهذه الطريقة العلمية هى اسمى ماوصلت اليه الانسانية فى سبيل تحرير الفكر » (« حياة محمد » ١٤٧/١٤٨) .

وهذا هو حرفيا مفهوم العلم الوضعى الذى طوره اوجست كونت ويأخذ هيكل بهذا المفهوم حيث يتحدث عن العلم والطريقة العلمية (هيكل « الايمان والمعرفة والفلسفة » القاهرة ١٩٧٨ ، ١٦/١٧ ، ١٩ ، ٢٢) ، وقد ساد هذا المفهوم لعدة عقود فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى اوروبا . الغريب ان هيكل يحدثنا فى مقدمة كتابه انه وغيره من المثقفين قد انصرفوا فى شبابهم الاول عن التفكير فى الأديان حرصا منهم على الا تثور بينهم وبين الجمود (ويقصد السلفيين من رجال الدين) حرب لاثقة لهم بالانتصار فيها ، ولانهم لم يدركوا ضرورة الاتصال الروحى بين الانسان وعوالم الكون اتصالا يرتفع به الانسان الى ارقى مراتب الكمال وتتضاعف به قوته المعنوية » .

وفى موضع اخر يصف هيكل هذه « الطريقة العلمية » بانها « أسمى ماوصلت إليه الانسانية فى سبيل تحرير الفكر » ، والمقصود تحرير الفكر والمعرفة من غيبيات اللاهوت وتهويمات الميتافيزيقيا فهيكل يأخذ بنظرية « المراحل الثلاث » ، التى مرت بها المعرفة فى تطورها التاريخى وفقا لأوجست كونت ، المرحلة الأولى « الدينية او اللاهوتية » والثانية « التجريدية او الميتافيزيقية » ، والثالثة والأخيرة « العلمية او الوضعية » التى تبحث عن « سنن الكون وقوانينه » عن طريق الملاحظة والمقارنة والاستقراء (هيكل رجال الدين ورجال العلم ، السياسة الاسبوعية « ١٩٢٦/٧/٣ » ، اعيد نشر هذا المقال فى « الايمان والمعرفة والفلسفة » ، القاهرة ١٩٧٨ ، ٢٨) .

(٢٠) التفكير الذاتى ، أو « الطريقة الذاتية » من المفاهيم التى استخدمها ايضا اوجست كونت فى مرحلته الاخيرة او مرحلة الشيخوخة ، اذ بدأ يضفى على « الوضعية » ملامح الديانة الجديدة ، وبدأ يدعو الى « الديانة الوضعية » . والكنيسة الوضعية « باعتبارها وريثا للكنيسة الكاثوليكية ، وهكذا قد تنقلب ـ حين تطغى النرجسية وتضعف الضوابط ـ اكثر النظريات والمواقف عقلانية وعلمانية الى نقيضها . وتتحول الى شعوذة عقيدية على ان اتباع اوجست كونت لم يجاروه فيما ذهب اليه ، وظلت « الوضعية » بمفهومها الاصلى

أما هيكل فانه يستعير هذه المفاهيم دون اطرها وتبعاتها ويستخدمها فى الكثير دون وضوح كبير فى مراحله الاولى أو فى « صدر الشباب » ، كان هيكل يرى استحالة التوفيق بين العلم الوضعى وبين الفكر الدينى والميتافيزيقى (« الايمان والمعرفة والفلسفة » ٦٨ ـ ٧٠ ، ١٠١ ـ ١٠٢) على انه ينشر عام ١٩٢٩ مقالين يصحح بهما هذا التصور فهو يرى الآن ضرورة العلم الواقعى « البحث » والايمان القوى للانسانية او ضرورة « التوفيق بين العقل والروح » باعتبارهما الأساس الذى يجب

يقف العلم بوسائله حائرا أمامها ، لايستطيع أن يثبتها ولا أن ينفيها .... »
(« حياة محمد » ٢٢) .

لايلتزم هيكل بنسق بعينه ، فهو يؤكد منهجه « العلمى » وينفيه فى نفس الآن وفى النهاية فهو يلتقط من المفاهيم والاجراءات مايتوافق مع ماهو بصدده ، ولا غرابة أن يوقع هذا النهج صاحبه فى الكثير من الخلط والاضطراب والجدل الصورى البلاغى وبايجاز فهو فى مواضع « يوظف » العقل والمنطق من أجل النقض أو الاثبات ، وفى مواضع أخرى يستعين بمنجزات العلم كى يؤيد مايريد تأييده من عقائد الايمان ... وبهذا افتتح عصرا جديدا من الاسلاميات المعاصرة التى تجمع بين جدل العلم ووحى النفس وسمو التعبير . والأقرب الى الصواب فى وصف مؤلفات هيكل الاسلامية انها – كما يقول المؤرخ الكبير محمد شفيق غربال – « كتب هداية وايمان ، وأدب رفيع ، وتأديب وتهذيب ، ومن القراء من يمدح تلك الكتب بما ليس فيها ، هؤلاء يظنون انهم يرفعون من شأنها اذا زعموا انها كتب تحقيق علمى ، كما لو كان جمال العاطفة الدينية احط قدرا فى نظرهم من التحقيق العلمى » (كتاب « الدكتور محمد حسين هيكل » ، اعداد احمد لطفى السيد ، القاهرة ١٩٥٨ ، ١٩٦ . حين انتقل هيكل بحماس الأديب وحساسية السياسى الذى يستجيب للمؤشرات ويبحث عن الصدى – من دفاعه عن « الفرعونية » والتماسه لأصول نهضة جديدة فى هذه الحضارة القديمة ، الى استلهام اسس هذه النهضة فى الاسلام الأول ، عبر عن حاجات القراء وصادف من النجاح والاقبال ماجعله معبرا عن أجواء العصر[٢١] ليس ذلك فحسب لأنه يعالج بأسلوب حديث رصين حقبة تاريخية رفيعة لها مكانتها عند كل مسلم ، ويتصدى للرد على

ان تقوم عليه الحضارة « التى يلتمسها العالم اليوم » (المرجع السابق ١١٠) وهذا هو طريق « البعث (الرينسانس) فى الشرق واساس حضارة جديدة يتزاوج فيها العلم والايمان فيرتوى منها العقل والنفس جميعا ..... » (المرجع السابق ١٠٢) .

(٢١) لم يتحول هيكل الى الكتابة فى الاسلاميات « فيما يشبه الفجاة » كما يبدو للبعض ، وانما تعود بذور هذا التحول الى اصول الحكم و« الشعر الجاهلى » على ان هذا المنعطف قد تبلور بوضوح من خلال « قضية التبشير » عام ١٩٣٢ ، ومانقل من ان الجامعة الأمريكية فى القاهرة هى مركز توجيه هذا النشاط التبشيرى الذى يستخدم وسائل الاغراء المادى ، ويرمى إلى اضعاف « معنويات الشعب » وتغريبه عن ماضيه ، وقد شغلت هذه القضية الصحافة السياسية بوجه عام . وساهم هيكل كما ساهمت صحيفة « السياسة الاسبوعية » بوجه خاص فى الحملة بشدة على هذا النشاط بسلسلة من المقالات . استهدفت ايضا الطعن فى حكومة اسماعيل صدقى الديكتاتورية التى عطلت دستور ١٩٢٣ وبيان عجزها ازاء المحتل . فى أوج هذه الحملة اقتنى هيكل – كما يروى فى مذكراته – كتاب اميل درمنجم « حياة محمد » ، وقام بعرضه فى سلسلة من المقالات فى « السياسة الاسبوعية » لاقت من البداية نجاحا عظيما ، مما شجعه على المضى فى هذا الدرب والاستزادة منه « وعلى مراجعة المراجع العربية القديمة التى وضعت فى حياة الرسول ، وفى مقدمها سيرة ابن هشام ... » « مذكرات فى السياسة المصرية » ، القاهرة ١٩٥١ ، جـ ١ ٣٢٩) .

وهكذا من خلال هذا المرجع الفرنسى وجد هيكل الطريق الى كتب التراث ... ولم تكن هذه الظاهرة فريدة فكثيرون اولئك الذين عبروا ... عن تلك المشقة التى عانوها فى قراءة المراجع العربية القديمة ، ومن ثم كان تفضيلهم لكتب المستشرقين « على علاتها » ، لانها « سهلة التناول » منسقة الوضع » كما يقول زكى نجيب محمود .

المستشرقين وعلى دعايات الخصوم القدماء من رجال الدين المسيحى وعلى مطاعن المتعصبين الجدد الذين ينقبون فى « الأخبار » وفى الموروث عن الجروح ويحملون الاسلام قصور الحاضر ، ويسعى الى تنقية التاريخ التقليدى من الشوائب والأساطير او تصوير « التاريخ الصحيح » ، وانما ايضا لأنه ينقض من خلال ذلك الأساس الذى يقوم عليه تفوق الحضارة الأوربية فى الحاضر ، أو حضارة العلم « الواقعى » و« الصناعة » و« التفكير المادى » كما يطلق عليها ، ويجعل من « الروح » و« القوى المعنويـة » و« المبادىء السـامية » أساس الحضارة التى تكفل للانسان « السلام » و« السعادة » (« حياة محمد » ٥٠٠ _ ٥٠٢)[٢٢] .

المادة من جانب ومن جانب آخر الروح ، أو بتعبير أدق ، مفهوم العلم الوضعى الذى يقصر حضارة الغرب على الانجاز المادى النفعى من جانب ، ومن جانب آخر الحاجة الى التسامى والنزعة المثالية التى تعظم الفكر والروح ، ويبدو هذا الازدواج والتوتر او هذا التضاد فى ابلغ صوره عند هيكل فى احدى مقالاته :

« حرية العقل والتفكير وحرية البحث العلمى هو خير اساس تقوم عليه حضارة ، على ألا ينكر هذا الأساس حاجات الروح للاتصال بالعالم على انه فكرة لاعلى انه آلة » (« السياسة الاسبوعية » ١٤ أكتوبر ١٩٣٢) . حرية العقل والبحث العلمى هى ذلك الأساس الذى جذب المثقفين الجدد والذين من بينهم هيكل ، ومع ذلك فهو يبدو تحفظه ازاء هذا الأساس ، وكأنه يحمل فى طياته خطر التوقف به عند عالم الماديات الواطىء أو عالم « الآلة » . ومصدر تلك الخشية هو مفهوم العلم الوضعى والتطبيقى الذى توقفت عنده آفاق هيكل والكثير من معاصريه ، وفى مقدمتهم توفيق الحكيم ، ومن مصادره النزعة المثالية أو النزعة العاطفية الشرقية الى السمو بالفكر والقوى المعنوية الى أعلى المدارج : هذه القوى المعنوية « هى مصدر الخلق والحياة ومصدر كل شىء فى الوجود » (« ثورة الأدب » ط ٣ ١٨)[٢٣] .

---

(٢٢) تحت عنوان « الراديو والشاعر » يصف احمد حسن الزيات عام ١٩٣٤ الفروق بين حضارة الشرق والغرب فيقول . إن الذى يميز حضارة الغرب عن حضارة الشرق « ان هذه تقوم على الروح ، وتلك تقوم على الآلة . وهذه تصدر عن العاطفة والايثار ، وتلك تصدر عن المنفعة والأثرة . والميزة التى ينبغى ان تكون لحضارة على حضارة انما هى ضمان السعادة للناس ، وتحقيق السلام العالمى » (« الرسالة » السنة الثانية ١٩٣٤ ، ٢١٢٢) ونصادف هذه المقولات بنفس الألفاظ فى القسم الأخير من كتاب هيكل « حياة محمد » ، وعلى نحو مشابه فى كتابات توفيق الحكيم .

(٢٣) هذا الاجلال ، او على الاصح هذا الحماس هو جزء من تكوين هيكل النفسى والعقلى ، نلمسه فى تراجمه المختلفة وفى مقالاته عن الادب ، يصف ارباب القلم فيقول · « هم الشموس الساطعة التى تضىء طريق الانسانية فى سيرها الى الكمال » .
مانابليون الى جانب هو جو ؟ وماولتكى الى جانب جيتى ؟ وماولنجتون الى جانب شكسبير ؟ ما اولئك الا الاجساد البائدة الى جانب الأرواح الخالدة ..... » (« فى أوقات الفراغ » القاهرة ب س ١٢٧)

وعلى خلاف هيكل الذى شغلته السياسة عن الأدب أو الذى كان سياسيا هوايته الأدب فإن خيبة الآمال والحيرة قد دفعت المثقفين فى هذه المرحلة الى الانكباب على الأدب والفكر والثقافة ، وتعبر عن ذلك مجلة « الرسالة » حين تعلن فى عددها الأول الصادر فى ١٥ يناير عام ١٩٣٣ أن غايتها « أن تقاوم طغيان السياسة بصقل الطبع ، وتتبهرج الأدب بتثقيف الذوق ، وحيرة الأمة بتوضيح الطريق » ، لقد طغت السياسة – كما تعلن – على « الفن الرفيع » ومبدأ الرسالة هو « ربط القديم بالحديث ووصل الشرق بالغرب » ، فبربطها القديم بالحديث « تضع الأساس لمن هار بناؤه على الرمل ، وبوصلها الشرق بالغرب تساعد على وجدان الحلقة المفقودة » والمقصود هو المنهج الذى يجمع بين الثقافتين العربية الاسلامية والغربية ، ويأخذ من المصدرين فى جميع فروع الأدب والعلم ، ويتلاءم مع روح العصر[٢٤] عبرت « الرسالة » بنهجها ومادة موضوعاتها عن الرغبة فى الحفاظ على الموروث ، وتجديده والانتصاف للذات الحضارية ، واحداث التوازن المفقود بين الشرق والغرب ، والتعريف بروائع الشرق والغرب فى الأدب والفكر ، وتجديد المناخ الثقافى ، والارتفاع بمكانة الأدب والأديب ، ووجدت من البداية من الرواج والصدى ماجعل منها مجلة الثلاثينيات الثقافية ، ليس فى مصر فحسب وانما ايضا فى العالم الغربى .

من ملامح العصر – كما اشرنا – الاعلاء الشديد للفكر والثقافة والقوى المعنوية ، والايمان بأن حضارة الأمم تقاس برقيها فى العلوم والآداب والفنون[٢٥] ، فالعصر عصر معنويات ومثاليات وثنائيات فكرية . هو عصر « القيم

ويكتب ايضا . « هذه القوى التى تنبعث من القلم على صفحة الورق لتنقلها الى الانسان هى اقوى وابقى ماعلى الحياة من سلطان .. هى هذه القوى الانسانية التى تصل بين الانسان وقوى الكون العليا وتسمو به فوق مستوى الحيوانيه حيث تكمن القوى المادية المضطربة التى يستند اليها الباطشون ... هى مصدر الخلق والحياة ومصدر كل شىء فى الوجود ... بل هى تشكل القوى المادية التى تناوىء الروح .... »

(« ثورة الأدب » ط ٣ ، ١٧ / ١٨)

ونصادف جميع هذه المقولات – كما سنرى – عند الحكيم

(٢٤) « الحلقة المفقودة » هو عنوان مقال احمد امين فى العدد الأول من « الرسالة » (٦ / ٧) وهذا هو ايضا موجز برنامج مجلة « الثقافة » التى اصدرتها لجنة التاليف والترجمة والنشر فى ١٩٣٩/١/٣ ، وتولى رئاسة تحريرها احمد امين .

(٢٥) يقول محمد حسين هيكل فى محاضرة له عام ١٩٥٣ تحت عنوان « اثر الحركات الفكرية فى بناء الامم » ، والمحاضرة ماخوذة عن مقال نشره المؤلف فى السياسة الاسبوعية عام ١٩٢٧ .
« إننى من اشد الناس ايمانا بأن حضارة الامم لاتقاس بقوتها الحربية ولا بتقدمها الصناعى بمقدار ماتقاس برقيها فى العلوم والآداب والفنون ، وبأن القوة الحربية والتقدم المادى إنما يستمدان من سليقتنا الحيوانية فى المحافظة على الحياة ... فهذه العلوم والآداب والفنون تخاطب العقل والعاطفة والشعور ، وتدفعها الى السمو فى مدارج البشرية العليا حيث يتجلى النور الألهى فى بهائه وسنائه وضاء لألاء ليقربنا من مراتب الكمال .... » (« الشرق الجديد » ب س . مكتبة النهضة المصرية ، ٩٧) .

الروحية » المضادة « لصراعات المادة » ، و« الروح الشرقية » المغايرة « للروح الغربية » ، والثقافة بين « الشرق والغرب » أو بين « الفطرة » و« العلم » و« هل يوجد اليوم شرق ؟ » (كما يتساءل توفيق الحكيم فى مقال له بهذا العنوان عام ١٩٣٨) ، كما هو عصر « الجديد » و« القديم » و« الأدب الحى » المعارض « لأدب الصنعة » الذى يجتر القديم الغابر ، و« أدب الروح » المناهض « لأدب المعدة » ، و« أدب الضعف » ، الى غير ذلك من التقسيمات التى تدور حولها المساجلات والمطارحات بين الكتاب .

تتردد هذه التقسيمات والثنائيات على صفحات المجلات الأدبية وفى أبواب الثقافة فى الصحافة الأسبوعية واليومية ، وهى تقسيمات وثنائيات قاطعة مجدبة ينتجها الوعى المبهم او الوعى القلق المبعد عن الممارسات ، وتتوارثها الاقلام والأذهان ، والكثير من هذه التقسيمات افتراضية أو وهمية ، فقمة الروحانية هو فى تجسدها بين الأحياء ومن اجل الحياة ، لافى تحررها من المحتوى ، وبداهة ليس فى استخدامها كايديولوجية (أو اتخاذها زيا : جلبابا وطاقية) ، وكيف الوصول الى أدب الروح دون ملامسة واقع الحياة والناس ؟ وقمة المفارقة هو حديث الشرق الروحانى فهو حديث فى فراغ . فذلك الشرق ليس هو الذى تراه العين ، وانما الشرق الغائب ، وهو ماينتهى اليه توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) بعد أن استفاض فى حديث الشرق المتسامى عن صراعات الأرض : « نعم ... لايوجد شرق ! .... إنما هى غابة على أشجارها قردة ، تلبس زى الغرب ، على غير نظام ولاترتيب ولا إدراك » (١٩٤) .

ويلمس سعيد العريان اعماق هذه القضية اذ يقول فى تعليق له على كتاب حسين فوزى « سندباد الى الغرب » (١٩٤٩) :

« إن للشرق حضارة اخرى لاتجلها العين ولاتدركها المشاهدة ، فقد درست معالم هذه الحضارة ، فلم يبق منها ماتراه العين الا أرض وناس ، وتاريخ يتحدث عن ماض يخزى من ذكر حاضره ..» هذا الشرق يشرق فى النفس حين يجتهد المرء فى النفوذ بعينيه « الى ماوراء مايرى من اثار وحجارة وناس »[٣٦]

فهذا « الشرق » انما هو تشوف الى ماوراء الظاهر وحنين صوفى ذلك ان « المتشوف » لايجد فى الحاضر مايستند اليه وتعوزه الروابط الاجتماعية السياسية ويعوزه المنظور .

« رسالة الاديب »

أيا كان الامر ، فالعصر عصر معنويات ، من الصعب ان يروج فيه الادب الواقعى ، ورسالة الاديب (كما يعبر عنها العقاد وهيكل ومحمود تيمور والحكيم

---

(٣٦) نقلا عن انور الجندى « المعارك الادبية » القاهرة ب س ٤٣٤

والمازنى وابو حديد ..) تنبع بدرجة او اخرى من صورة الاديب البطل التى قدمها توماس كارليل فى كتابه « الابطال وعبادة الابطال »[٢٧] .

ومجمل هذا التصور ان على الاديب ان « يعيش فى اعماق الاشياء ، فى الحقيقى فى الالهى ، فى الخالد الذى يوجد ابدا والذى لاتراه الدهماء ، لانه يختفى وراء الزائل الحقير دائما ابدا ، الاديب هو الذى يذيع هذا الخفى للناس بالقول او بالعمل ».. (الرسالة السنة الاولى ، يناير ١٩٣٣ ، ١١)

مهمة الاديب كما يكتب عبد الحميد يونس فى مطلع شبابه من وحى العصر هى ان يذيع هذه الفكرة الالهية بين الناس ، فهى لاتظهر لعامة الناس لانهم يعيشون بين المظاهر و« الماديات » : « عليه ان يسمو بهم فوق رغبات العيش المادى من طعام وشراب وكساء ، وان يحررهم - ولو الى حد ما - من « قيود الزمان والمكان ..»

والاديب يولد ولايصنع ، ورسالته واحدة فى كل مكان ، غير انها اصعب فى مصر فهو يصطدم بعقبات وعوائق اهمها « السياسة والتقاليد » فقد طغت السياسة و« اشتدت جنايتها على الادب حتى انصرف الادباء الى السياسة .. » والادباء هم الطلائع ومهمتهم تعبيد طرائق التعبير وخلق القوالب الادبية التى ليس لها « فى تقاليد الادب العربى وجود » كالدراما والقصص والمقال الاجتماعى . هكذا يكتب د . عبد الحميد يونس - الذى اصبح فيما بعد من رواد الادب الشعبى واساتذته - عن « رسالة الاديب فى مصر » عام ١٩٣٣ (الرسالة يناير ١٩٣٣ ، السنة الاولى ، ١٢/١١)

ومايقوله عبد الحميد يونس لايختلف عما يذهب اليه توفيق الحكيم فى كتاباته عن رسالة الفن ورسالة الاديب بعد الرحلة الى عالم الفنون فى فرنسا .

ومن منظوره يوضح الحكيم المتغيرات التى وجهته الى مسرح الفكر والى علاج مايسمى بقضايا الانسان وافكاره الثابته فى كل زمان ، وتفصح كلماته عن مدى تطلعه الى تخطى آفاق مجتمعه ، لقد انبثقت فكرة « استقلالية الفن » وعالميته فى ألادب العربى الحديث من هذا التناقض بين طموح الفنان الذى اكتشف الادب الاوربى وبين واقع مجتمعه الضئيل ، والدور المتاح له ، يقول الحكيم :

« ان الحروب مايكاد يختفى شبحها ، ويسكن ثائرها وتنقشع غيومها حتى يطيب احيانا للفن ان ينطلق من جو المسائل القومية الى جو المسائل الانسانية . لهذا

---

(٢٧) ترجم كتاب توماس كارليل « الابطال وعبادة الابطال » محمد السباعى بعنوان « الابطال » ونشرت الترجمة اولا على حلقات فى مجلة « البيان » (اعتبارا من عددها الاول الصادر فى ٢٤ اغسطس ١٩١١) وحتى عام ١٩٣٠ طبعت هذه الترجمة كاملة ثلاث مرات .
انظر محمد حسين هيكل : ثورة الادب ط ١ ١٩٣٣ ، ط٣ مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٥ ، ٢٤ - ٢٦ ، ٢١٩/٢١٨

ماكادت الحرب العالمية الاولى تبعد شقتها وتهدأ هزتها باتجاه المجتمع المصرى الى التغيير الهادىء والتطور الطبيعى حتى اتجهت الى مصدر اخر ، هو الانسان فى افكاره الثابتة فى كل زمان ، كان ذلك عام ١٩٢٨ حيث اخذت فى كتابة تمثيليات « أهل الكهف » و« شهرزاد » و« الخروج من الجنة » و« نهر الجنون » (مقدمة مسرح المجتمع ، ١٩٥٠ ، ٣/٤)(٢٨)

ويفسر الحكيم جنوحه الى التسامى والى قضايا الفكر ايضا بتلك النزعة العقلية التى ورثها عن والده (« سجن العمر » ٢٢٦) وربما كان الاصح ان نرجع هذا الجنوح او اصول هذا الجنوح الى بيئة النشأة الاولى عامة (فالى جانب الاب نجد الام بتسلطها وتعاليها ونفورها من البيئة المصرية)(٢٩)

ومن المؤثرات الهامة التى وجهت الحكيم هذه الوجهة طبيعة الحياة او ثنائية الحياة فى مجتمع تقليدى يتجاذبه القديم والحديث ، او يغلب فيه القديم على الحديث . هذا الى جانب اكتشاف عالم الفنون « الرفيعة » فى فرنسا ، ثم صدمة العودة الى مجتمعه « المتخلف » .

ومن واقع هذه المؤثرات ـ من واقع العجز عن الاتصال بالواقع التاريخى المتخلف لمجتمعه ـ لم يجد الحكيم بد من ان ينصب مسرحه فى الذهن ، ان « يتسامى فى الفكر » (« زهرة العمر » ١٤٦) ، ان يعيش فى« الظاهر كما يعيش الناس فى هذه البلاد ، اما فى الباطن فمع « آلهته وعقائده ومثله العليا » ، « كل الامى » ـ كما يقول اذ ذاك ـ « مرجعها هذا التناقض بين حياتى الظاهرة وحياتى الباطنة » (« زهرة العمر » ١٤٩)

هذا التناقض هو انعكاس للتفاوت الكبير بين واقع بيئته الاصلية وبين تطلعه الفكرى الحضارى ، ومن ثم كان سعيه الى الوحدة والعزلة ، فاصدقاء الماضى قبل الرحلة الى الحضارة الغربية ماعادوا يصلحون له بعد الرحلة (« زهرة العمر » ٦٣/٦٤)

ويقول ايضا بهذا المعنى : « نفسى منطقة رفيعة .. لايصل اليها احد واسفاه !» (« زهرة العمر » ٦٤)

---

(٢٨) على نحو مشابه يصف محمود تيمور انتقاله من « المحليات » او « المشكلات المحلية الوقتية » و« العابرة » الى « الاهداف الانسانية العالمية » و« قوانين الحياةالابدية » وذلك بعد ان وضع مؤلفاته القصصية الاولى فى منتصف العشرينيات (الشيخ جمعه وقصص اخرى ١٩٢٥) و(عم متولى ١٩٢٥) و(الشيخ سيد العبيط ١٩٢٦) بوحى من الرغبة الملحة فى خلق ادب مصرى واقعى يعبر عن الشخصية المصرية (انظر محمود تيمور القصة فى الادب العربى وبحوث اخرى ـ القاهرة ١٩٧١ ـ ٩ ، ١١)

(٢٩) ـ توفيق الحكيم : سجن العمر ، القاهرة ط ١ ١٩٦٤ ، ٤٤ / ٤٥ .
ـ محمد اسماعيل ادهم ـ ابراهيم ناجى : توفيق الحكيم القاهرة ١٩٤٥ ، ٧٩ / ٨٠ .
ـ محمد مندور . مسرح توفيق الحكيم ، القاهرة ط ١ ١٩٦٠ ، ط ٢ بدون تاريخ ١٢١

وبهذا المعنى يكتب الحكيم الى « اندريه » (صديقه الفرنسى الذى يوجه اليه رسائله الوهمية - فالرسالة هنا قالب فنى نمطى) فيقول :

« انها صحراء اصبح فى ارجائها ، وانت وحدك الذى يسمع رجع الصدى آه انك لن تقدر آلام من يعيش فى غير عصره ، فانت اوربى يعيش فى اوربا ، انك لم ترزأ بعد بالحياة بين الناس لايتصل احساسهم الفنى باحساسك !.. لقد كان مجرد حضورى فى قاعة كونسير « بليل » او « كولون » يجعل بينى وبين كل فرد حاضر فرنسى او روسى او المانى صلة تكاد تكون صلة المواطن بالمواطن ! » (« زهرة العمر » ١٥٠)

وحول الفنون - كما يقول - يجتمع المثقفون المرهفون من مختلف الامم ، ويتواصلون دون حواجز ، فالفنون هى « سماء الحضارة فى هذا القرن » ، هذا الحنين الى الوطن الثقافى الواحد هو مصدر اهتمام الحكيم بالدعوات الاممية العالمية ، وبالمنظمات الدولية ، وبالقضايا الانسانية العامة الفنون « الرفيعة » هى مصدر التعلق باحلام الانسانية والعالمية .

« من اجل ذلك كنت اطالع كل ماكتب عن عصبة الامم وكلى أمل ، وماقيل عن « الدولية » واتجاهاتها الانسانية وكلى رجاء ، ثم انى فوق ذلك وبعد ذلك كنت اعيش الحياتين بل حياة واحدة ، اذ لم تكن بى حاجة الى حياة ظاهرة وحياة باطنة ! (« زهرة العمر » ١٥٠)

ليس امام هذا الفكر المتسامى غير ان يستند الى تراث الكلمة المكتوبة والمقروءة كى يعبر عن نفسه . ويقول الحكيم ان الطريق المألوف امام الاديب للصعود والشهرة كان هو الكتابة للسياسة ، ومع ذلك فقد كان المناخ الادبى على استعداد لتقبل مسرحه الفكرى المكتوب :

« أرانى اختار الطريق الصعب الذى يتعذر معه النجاح واترك الطريق المألوف المعروف المؤدى حتما الى نجاح مضمون ولعلها ايضا النزعة العقلية الفكرية عند والدى قد وجدت اخيرا البيئة الصالحة لظهورها فى هذه المذاهب المسرحية الجديدة القائمة على الفكر ... ربما .. ومع ذلك فان هذا الاتجاه عندى لم يجد صعوبة فى ان يستقر داخل بيئتنا الادبية ... فالبيئة الادبية فى بلادنا كانت فعلا مستعدة لتقبله وقد احسنت بالفعل استقباله ... فى حين ان البيئة المسرحية كانت لاتزال فى وادٍ اخر ... وخاصة بعد عودتى من الخارج ... فقد اختفت حتى المترجمات الجيدة ، وخضع المسرح وقتئذ الى تيارين اثنين : التيار الاضحاكى والتيار الابكائى وكان لابد اذن من تيار ثالث هو التيار الثقافى .. (« سجن العمر » ٢٢٦) .

نفحات من الثقافة الغربية

من مصادر الرواج والصدى البعيد لمسرحيات الحكيم الفكرية او « قصصه

التمثيلية » (بتعبير العصر) انها تحمل الى المثقفين فى الثلاثينيات والاربعينيات من منظور الشرق او من خلال اقنعة الحكيم نفحات من الثقافة الغربية التى كانوا يتطلعون الى آدابها ومعارفها ، فهى تضيف الى الادب العربى جنسا أدبيا مفتقدا ، وتعرف فى نفس الان بآداب الغرب وفنونه ..

سمة هذه المسرحيات انها تجمع بين تراث الشرق والغرب فموضوعاتها (ولانقول مضامينها) تستند للى التراث الاسلامى (اهل الكهف) والعربى (شهر زاد) والى تراث الشرق عامة (سليمان الحكيم) ، اما الصياغة الفنية ـ البناء وصورة الاداء او الحوار ـ فهى من وحى الغرب ، ومن جانب اخر يتخذ الحكيم من اساطير الغرب (براسكا او مشكلة الحكم ، وبجماليون ، اوديب) مادة للتعبير عن قضايا الفن والفكر او عن قضايا نفسه ، وعن رؤياه بين الشرق والغرب .

اوروبا حتى ذاك ـ على الرغم من جهود رواد النهضة منذ القرن الماضى ـ اسطورة او شائعة غامضة فى خيال المثقفين والحكيم يتحدث فى كتاباته (تحت شمس الفكر) ١٩٣٨ ، (عهد الشيطان) ١٩٣٨ ، (عصفور من الشرق) ١٩٣٨ (زهرة العمر) ١٩٤٣ ومن خلال مسرحياته حديثا متصلا عن الغرب ، يتحدث العارف بهذا العالم الخارجى الغريب الذى لايعرف القراء عنه الكثير فلم تكن هناك غير قلة قد وافاها الحظ بالسفر الى الغرب والاتصال بحضارته ، وقد كان الاحتكاك المباشر حتى ذاك امتيازا كبيرا ، والتعريف بثقافة الغرب وفكره من مطالب العصر ، ومن هموم كبار الكتاب والادباء (العقاد وهيكل وطه حسين واحمد حسن الزيات واحمد امين وادباء مجلة « ابولو ») وشباب العلوم والادب يتطلع بنهم وشوق رومانسى غامض الى الغرب وآدابه والى حياة الفنون والناس فى الغرب .

هذا هو « الغذاء » الذى قدمه الحكيم كما يقول صلاح عبد الصبور (من مواليد ١٩٣٠) لابناء جيله المحروم :

« كلنا وقفنا مبهورين ازاء الصفحة الاولى من (عصفور من الشرق) نلمح صورة هذا الفتى الشرقى فى باريس ، وقد وضع قبعته على رأسه والمطر ينهمر من حوله وهو ذاهل يزدرد التمر ويتأمل تمثال الفريد دى مسيه .. وقد نقش على قاعدته : (ان الالم العظيم هو الذى يصنع الفن العظيم)

لقد سرحنا مع صورة الفنان الشرقى فى شبابه ، واستمعنا معه فى باريس الى سيمفونيات بيتهوفن وموزار وترددنا معه على مسرح الاوديون ، وجلسنا معه فى اعلى الصالة ، وقرأنا معه صفحات من الشاعر اليونانى (انا كروين) وهو يتغزل فى محبوبته .

وكنا حينما نعود من رحلتنا مع توفيق الحكيم الى ارضنا المقفرة نحس بفقرنا وضيعتنا

ان الفن عندنا شقشقة وسفسطة والشعر عندنا قشور زائفة ، وليس لنا مسرح ولاقصة وشعراؤنا لاتقام لهم التماثيل ، ولكنهم يموتون من الفقر او النسيان ، ومناقشاتنا على المقاهى رخيصة ... رخيصة بلا حدود !

وعرفنا الفن ... مخلصا وملجؤنا الوحيد ، الذى ترد الينا عن طريقة كرامتنا واحساسنا بوجودنا وعرفنا ان الموسيقى والشعر شقيقان ، وان الرسم والقصة والمسرحية ليست كلها الا جوهرا واحدا ، وكأن نبى هذه الديانة الجديدة ، الذى قدم لنا رأسه طائعا على طبق ، هو توفيق الحكيم فى كتابيه المضيئين (زهرة العمر) و(عصفور من الشرق) .

ان توفيق الحكيم هو الذى وهب لكلمة (فنان) مدلولها فى لغتنا العربية ، ولعل هذا هو اجل أدواره فى خدمة ثقافتنا .. (صلاح عبد الصبور · ماذا يبقى منهم للتاريخ القاهرة ١٩٦٨ ، ٨٤/٨٣)

المزاوجة بين الادبين العربى والغربى

راودت الحكيم ايضا ـ من وحى العصر ـ فكرة « المزاوجة » أو « التوفيق » بين الادبين العربى والاغريقى من أجل « ايجاد حلقة نسب مفقودة نرجع اليها لنحكم رباط الادب العربى بالفن التمثيلى »! (مقدمة « اوديب » ٢١/١٥) ، وقد كان الحديث عن « الحلقة المفقودة » بين الثقافة العربية الاسلامية والثقافة الاوربية فى هذه الفترة حديثا مطروقا) كما سبق وان اشرنا من قبل .

ومع التفاوت فى المعنى فمفهوم « المزاوجة » او « ايجاد الحلقة المفقودة » هو مايسمى الان ، او منذ مطلع الستينيات « بالتأصيل والمعاصرة » ويؤكد هذا المفهوم الاخير ـ وان استخدم كثيرا بلا تحديد ـ ضرورة الاستناد الى التراث والواقع الذاتى من اجل تطوير الاشكال والصيغ الادبية الحديثة التى تلائم حاجاتنا اما الحكيم فيقصد « بالمزاوجة » « تأصيل » الادب المسرحى بمعنى الارتفاع به الى مرتبة الاجناس الادبية الرفيعة او الرسمية فى الادب العربى ، ولتحقيق هذه الغاية يرى ضرورة الرجوع الى منابع الفن الدرامى الاولى اى الرجوع الى الادب الاغريقى وذلك « لعقد الصلح بين الادبين العريقين » فالقضية تتمثل له باعتبارها قضية فكرية او ادبية محضة بعيدا عن الاطر التاريخية والاجتماعية المتغيرة . ويغيب عنه ان شروط نقل الفكر غير شروط ابداع الادب .

يقول الحكيم .

« على ان مجرد نقل الادب التمثيلى الاغريقى الى اللغة العربية لايوصلنا الى اقرار ادب تمثيلى عربى ..

ما الترجمة الا اله يجب ان تحملنا الى غاية ابعد ، هذه الغاية هى الاعتراف من

المنبع ثم اساغته وهضمه وتمثيله ، لنخرجه للناس مرة اخرى ، مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .. هكذا فعل فلاسفة العرب ، عندما تناولوا اثار افلاطون وارسطو !

تلك هى وسيلة الصلح ، بل عملية التزاوج بين روحين وأدبين ! (مقدمة الملك اوديب ط ١ ١٩٤٩ ، ٣٢/٣١)

ويوضح الحكيم غايته فيقول :

« كان الذى قصدته من وضع (اهل الكهف) هو ادخال عنصر (التراجيديا) فى موضوع عربى اسلامى ، التراجيديا بمعناها القديم .. » (مقدمة « اوديب » ٣٩)

ويقول ايضا :

« أليس من الممكن ان نعرض على مسرح المادى امام النظارة (تراجيديا اغريقية) مدثرة فى غلالة من (العقلية العربية) .. (مقدمة « اوديب » ٤٢) .

وهذا مطلب او طموح مستحيل ، فمفهوم التراجيديا القديم يرتبط بماض لاسبيل اليه ، وقد تغير هذا المفهوم على مر القرون حتى استعصت التراجيديا تماما فى عصر وسائل الاعلام والتراجيديا فى غلالة من العقلية العربية تعنى ان عليك ان تطور مفهوما جديدا تماما لها .

ويفرق الحكيم فى عملية الصلح هذه بين « الشكل » او « الرداء » و« الجوهر» ويذهب الى ان تأثر الادب العربى الحديث بالآداب الاوربية لم يتجاوز الشكل او المظهر ويقول :

« ... وهو امر طبيعى فى تاريخ اداب كل الامم فان الرداء الخارجى ملك مشاع للحضارة القائمة فى اى عصر من العصور ، ولكن الاختلاف يكون فى الجوهر ، والطابع ، والاحساس ! .. ومافقد الادب العربى قط روحه وتفكيره واحساسه على مدى الاحقاب سواء وقف او سار ، جمد او تطور (مقدمة « الملك اوديب » ٣٣)

وفى ذلك الكثير من اللبس فاذا كانت حضارة العصر ـ والمقصود بها حضارة الغرب ـ « رداء » أو « زيا » فحسب عليك ان تصطنعه لتصب فيه الجوهر الذاتى غير المتغير منذ القدم فيحق ان نتساءل : ولما كل هذا العناء ؟ اغايتنا هى « التحديث » أو « المعاصرة » بمعنى تجديد المظهر او الزى ؟ ام اننا بحاجة الى تحول حضارى شامل (عقلى ونفسى وقيمى) تفرضه شروط الحاضر وضروراته اى الى تحول يمكننا من تحقيق امكاناتنا وبالتالى يؤهلنا من المساهمة الابداعية فى حضارة العصر ، وكيف السبيل الى تأكيد الطابع الخاص او الشخصية الذاتية دون ذلك ؟

منهج اللبس هو ثنائية « الشكل » و« الجوهر » او « القالب المسرحى » و« الروح الداخلى » ومن الدلالة بمكان ان الحكيم يعبر عن هذا الفكر الثنائى فى الثلاثينيات فى تأملاته المنشورة فى كتابه « تحت شمس الفكر » (١٩٣٨) ، وفى مقدمة اوديب (١٩٤٩) ويؤكده من جديد فى اطار النقاش عن اسباب قصور المسرح العربى عن الارتباط بجمهور الناس العريض فى الستينيات .

لقد تأثر الادب العربى - كما نعرف - بعد الحرب العالمية الاولى بالاداب الاوربية على نحو مفاجىء قوى لم يحدث من قبل واستعار منها الكثير من الافكار والاشكال فلنقرأ كيف يرى الحكيم هذه الظاهرة :

على ان الزى او اللباس شىء ، والروح او الشخصية التى فى جوف هذا الزى واللباس شىء اخر !

لذلك احب ان اقول لادباء العربية الحديثة : لاتخشوا مطلقا من إلباس افكاركم الاثواب الاوربية ، على شرط ان يكون طابع هذه الافكار وروحها شرقيا محضا ، وان يحس القارىء الاوربى ازاء اعمالكم انه امام نفس غير نفسه ، وشخصية غير شخصيته .. (توفيق الحكيم ، تحت شمس الفكر ط ١ ص ١١٧/١١٦)

ولكن أنستطيع حقا الفصل بين الفكر وبين الوعاء الذى يصب فيه الانسان هذا الفكر ؟ وهل القالب الادبى او الجنس الادبى مجرد زى او ثوب خارجى ؟ أليس الشكل او القالب الفكرى هو مضمون او تعبير عن مضمون ؟

إن نقل الاجناس الادبية الغربية والانفعال بها يعنيان الحاجة او الشعور بالحاجة الى هذه الاجناس ، كما يعنيان بالضرورة الحاجة الى تطوير ادوات التعبير وطرح اسئلة جديدة على التراث الذاتى وعلى الواقع الذاتى لم تطرح من قبل .

لقد دعا طه حسين ايضا الى المزاوجة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية ، وحرص فى كتاباته دائما على الجمع بين الثقافتين ، وعبر عن منهجه هذا تعبيرا مباشرا فى مقالاته « حديث الإربعاء » (جـ ١ ١٩٢٥ ، جـ ٢ ١٩٢٦ ، جـ ٣ ١٩٤٥) و« فى الشعر الجاهلى » (١٩٢٧) و« فى الصيف » (١٩٣٣) و« فى مستقبل الثقافة فى مصر » (١٩٣٨) وعبر ايضا فى سيرته الذاتية التى عرفتها الملايين من خلال الايام (جـ ١ ١٩٢٩ ، جـ ٢ ١٩٤٠ ، جـ ٣ ١٩٦٧) ومن خلال قصة « اديب » (١٩٣٥) .

ولكن ما دعا اليه طه حسين شىء وماشغل الحكيم شىء اخر ، لقد تحدث الاثنان - كما تحدث غيرهما فى هذه الاونة - عن الثقافة والفكر الانسانى وحضارة العصر ، ولكنهما يستخدمان هذه الالفاظ والمصطلحات بمعان ومقاصد مختلفة .

غاية طه حسين هى تحرير الثقافة العربية الاصيلة من اسارها وتحكيم العقل ومراجعة الموروث وارتياد ثقافة العصر ، اى ثقافة الغرب ، وحين يتحدث عن

. الثقافة والفكر العالميين فهو يدعو الى هدم الحواجز الذهنية والثقافية ، ورفع القيود التى تعظل العقل والحياة والشعور ، ويدعو هكذا الى التجديد والتطور والنهضة الفكرية وينطلق من وحدة الثقافة الوطنية والانسانية .

أما توفيق الحكيم فهو حين يتحدث عن عالم الثقافة والفكر يعنى اولا عالم الفنون والابداع العقلى و« الحضارة الرفيعة » ولهذه المصطلحات فى لغة الحكيم معان متشابهة .

لقد جسم طه حسين من البداية قبل الرحلة الى فرنسا الثورة على مجتمعه التقليدى وما أورثه اياه من اثقال وصعاب وزادته الرحلة ثقة بنفسه وطريقه ، وعمقت معارفه وقناعاته وتطلعاته التحررية ، من تربيته وثقافته التراثية الاصولية وهوايته الثقافية الجديدة المكتسبة تشكلت شخصية طه حسين وتبلورت دعوته الى التحرر من القيود التى تغل العقل ، وقد عبر عن ذلك فى صور شتى فى مراحل حياته المختلفة وبايجاز فقد عاش حياته فى معترك الحياة الثقافية والسياسية يسعى الى احداث الاثر ويصطنع من اجل القضايا العامة ، ويصطنع المعارك بهدف ايقاظ الوعى ، ولم يعرف شيئا يسمى « ديانة الفن » او الخلود فى الفن ، او الافكار الخالدة ، او ثنائية الروح والمادة .

اما الحكيم فقد اكتشف نفسه اولا فى باريس ، كانت الرحلة هى المنعطف الهام فى حياته ووجهته هناك اصابته حمى الفن والادب والقراءة الموسوعية ومن خلال باريس ـ كما يحدثنا ـ دخل « مملكة الروح وعالم الفكر » (تحت المصباح الاخضر ٤٦ ـ ٤٨) واكشتف عالم الفن والفكر او الحضارة واكتشف مصر كفكرة حضارية وتثبت وجدانه عند هذه الفكرة الجمالية .

الفكر وهندسة الحوار

كانت لغة الحوار لفترة طويلة ـ ومازالت ـ من القضايا الحرجة فى الادب العربى الحديث التى اختلف حولها الكتاب ، واختلف الامر فيها بين النظرية والتطبيق ومن المعروف ان قراءة المسرحية اصعب من قراءة القصة ، فالنص مركب وموزع فى ادوار ويتطلب قدرا من التريث والتأمل .

وعلى الرغم من ذلك فقد كانت ومازالت صيغة الحوار من اسباب نجاح الحكيم ورواج مسرحياته بين القراء ، ويرتبط بهذا الحوار الشكل المعمارى او البنية الفنية التى يصب فيها الحكيم مسرحياته ، ولعل الادق القول : ان عماد هذا الشكل المعمارى هو الحوار ، ويعبر الحكيم عن هذا الترابط بين مسرح الفكر وبين الحوار والبنية الفنية التى تميز مسرحه فيقول :

« لقد كانت وسيلتى فى اخراج الفكرة هى الحوار ... ذلك القالب الذى احبه بين قوالب الادب ، ومع ذلك أليست القصة التمثيلية احيانا شكلا من اشكال الادب ؟

... لها كيان مستقل منسق كالقضية والصورة والهيكل الهندسى ذات جمال فى التركيب وتناسب فى الفكرة يوحيان باللذة الفنية لذاتها .. ان التمثيل احيانا ان هو الا مجرد تفسير وليس ضرورة او غاية او اتماما للقصة التمثيلية ! (« تحت شمس الفكر » ١٠٥)

كان بحث الحكيم عن « اسلوبه الفنى » أو « قالبه » الادبى المميز هو بحث عن لغة الحوار التى هى لغة للفكر فى نفس الان ، بل هو يتصور « الحوار » جنسا ادبيا متميزا كغيره من الاجناس الادبية[٣٠] ، فيكتب فى زهرة العمر مسترجعا طريقة الى مسرح الفكر فيقول :

« لم لاتقول ان الحوار هو اسلوبى الذى اتحرق بحثا عنه ؟ .. لو امكن ادخال (الحوار) قالبا ادبيا وبابا مرعيا فى الادب العربى ! (١٧٠ / ١٧١)

يسعى الحكيم الى رفع العزلة بين الدراما والادب ، وينظر الى المسرحية او « الرواية التمثيلية » كما يسميها بهذا المنظور :

فالتمثيلية لدينا لايمكن ان تقرأ ، لانها قائمة على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت !.... ولاتعرف بعد الحوار القائم على دعائم الفكر والادب والفلسفة ... لكن اذا وجد هذا الحوار الادبى الفكرى الصالح للمطالعة .. فماذا ترى يكون موقف الادب العربى منه ؟ (« زهرة العمر » ١٧١)

طور الحكيم حوارا يناسب فى ايقاع منتظم بحيث لايحس القارىء انه يقرأ حوارا لاحاجة للقارىء الى التمييز الشديد بين اقوال الشخوص فجميع الاقوال فى مسرحيات الفكر هى حلقات متتابعة تنتظم فى عقد واحد او تشكل فكرة بعينها او موقفا بعينه

وتبدو مهارة الحكيم فى تقديم حوار يقرأ فى الهمس بيسر ، وان كان من الصعب ان يقرأ بصوت جهير او يمثل على خشبة المسرح ، فهو حوار شديد الاتساق ، بلا ترهل او تزيد لاتثقل هذا الحوار او تعوق مساره صراعات انفعالية ، وانما يقوم على تداعى الالفاظ والافكار وعلى التناسب فى الافكار ، ويتكون الحوار فى الاعم من جمل محكمة وعبارات قصيرة متصلة ترسم حركة الافكار ، والافكار هى على الاغلب تصوير او ترديد لثنائيات طبيعية او لفظية سهلة الاستيعاب .

ويتسم حوار الحكيم فى مسرحياته الذهنية بالشفافية ، ويكاد يخلو من الايماءات الجسية والاشارات الجسدية (هذا على خلاف الحوار العامى اليومى الذى تدخل فيه عناصر الحس والاشارة والحركة او الحوار فى المسرح الكوميدى المصرى حيث تطغى هذه العناصر على ماعداها ...)

---

(٣٠) يشير الى ذلك د . على الراعى . « توفيق الحكيم فنان الفرجة ... وفنان الفكر » القاهرة ١٩٦٩ ، ١٤٢

وبدهى ان الشخوص فى هذه المسرحيات هى رموز وانماط وابواق يتحدث من خلالها المؤلف اكثر منها ذوات فاعلة مؤثرة تتمتع بكيان مستقل واحيانا ماهى الا مرايا لجوانب من بطل المسرحية (كما هو الحال في مسرحيتى شهر زاد و بيجماليون)

وينعكس هذا جميعا على لغة الحوار فليس فى « اهل الكهف » او « شهرزاد » او « بيجماليون » حوار درامى بالمعنى الاصلى وانما الحوار تارة مونولوج داخلى تكشف به الشخوص عن نفسها وتارة اخرى مونولوج موزع في ادوار وتارة ثالثة يأخذ طابع المناظرة او السؤال والجواب ، ويستعين بالمفارقات والكنايات لاحداث الاثر وهو حوار مواقف فكرية او حوار بين اقطاب متضادة ، وعلى الاغلب حوار ثنائى او « ديالوج » بين شخصين ونادرا مايتخطى هذا الاطار .

وفى جميع الاحوال يسير الحوار على وتيرة واحدة واسلوب واحد دون تمييز بين شخص واخر فالشخوص ـ كما اشرنا ـ هى ابواق للتعبير عن مكونات الموقف او للتعبير عن الافكار .

والواقع ان الاحكام فى صياغة الحوار يغطى الكثير من اوجه النقص فى هذه المسرحيات سواء النقص المنطقى او النقص فى التعليل ، او غموض الافكار وعموميتها واحيانا تضاربها والاغلب ان يستمتع القارىء بمسرحيات الحكيم بل قد ينبهر بما فيها من شفافية ومنطق (ظاهرى او صورى) ، ولكن ان بحث عما خرج به من زاد قد لايجد الكثير ... وقد يصاب بحيرة شديدة .

ومن ملامح هذا الحوار ، ومن مصادر جاذبيته على القراء هو « شاعريته » : وقد لاحظ ذلك الكثير من الادباء والنقاد منذ البداية ، ومن البين ان جاذبية مسرح الفكر عند البعض وتفضيلهم هذا المسرح على ماعداه هو اتفاقه مع نزعاتهم الادبية ، فهم ينظرون اليه بوصفه ادبا ، « خالصا » او قصائد شعرية ، ولكن ماهى هذه الشاعرية ؟

يراها العقاد فى حسن الاداء و« الاتساق » الذى يسم مسرحيات الحكيم ، ويعد عبد الرحمن صدقى وهو شاعر واديب مسرحية « شهرزاد » (قصيدة شعرية) ولهذا يفضلها على « اهل الكهف » ويقول :

« ولعل الشاعرية فى مسرحية شهر زاد هى السبب فى تعصبى لها ، واصرارى على زعمى .... انها ادق فى ذوقها الفنى من سابقتها وأرق ، وارهف منها فى آلحس وألطف ، كما ان جوها الشرقى امتع منظرا وأوقع سحرا ، وروحها الصوفى أعرق واعمق سرا » (الهلال فبراير ١٩٦٨ ، ٣٤)

هذه الشاعرية فى إدارة الحوار ـ كما يذهب عبد الرحمن صدقى ـ تغلف شخوص الحكيم فى « شهرزاد » بغلاف من الرمز ، على الرغم من وضوحها

وشفافيتها وهى « شخوص » معروفة النظائر فى الواقع ، ولكنها تبدو لعينيا من مادة اشف من مادتنا ، وتروح وتجىء فى جو اخف مما نعيش فيه فكأنما هى من عالم الاحلام نحسها بالحس الباطن ، وكأنها لاتتحرك بمحرك فيها من ارادتها بل تحركها قوة مستعلية عليها ، خارجة عنها ، فهى مسوقة من حيث لاتدرى ...

ثم هنالك السحر والكهانة ، والفلتات المنبئة ، واحاسيس النفس السابقة المؤذنة بوقائع غامضة لاحقة وهذه جميعا مفرغة فى سياق شعرى يتمشى فيه النغم الموسيقى نسقه من مبدئه الى منتهاه ، ويعتمد على الاشارة المقتضبة والتلبيس ويتجنب البسط والتقرير ، وتكرر فيه العبارة الواحدة مرات ، وتكثر فيه الكلمة البارعة والكناية المحببة ... » (الهلال فبراير ١٩٦٨ ، ٤٦/٤٧)

لايتوقف عبد الرحمن صدقى عند « شهرزاد » باعتبارها مسرحية درامية وانما يقرأها من منظور احاسيس النفس الشعرية ومن منظور ميل العربية الطبيعى الى الشاعرية او اللغة الشاعرة (كما يسميها العقاد) ومن هذا المنظور ومن منظور تعلقه بالنزعات الانسانية العامة ، يقيم ايضا المخرج المسرحى سعد اردش مسرحيات الحكيم الفكرية .

يصف اردش توفيق الحكيم بأنه « شاعر مسرح » (« تجربتى مع مسرح الحكيم » فى الهلال فبراير ١٩٦٨ ، ١٢٠) فمسرحياته الفكرية ـ سواء فى مرحلة « أهل الكهف » و« شهرزاد » أو مرحلة « السلطان الحائر » و« ياطالع الشجرة » ـ تتميز بروح « الصيغة المسرحية » وقالب الشعر المسرحى الرصين (تجربتى .. ١١٦)

ويستثنى سعد اردش من ذلك الحكم مسرحيات المجتمع التى كتبها الحكيم فى الاربعينيات ونشرها تحت عنوان « مسرح المجتمع » (١٩٥٠) وبعض المسرحيات الاخرى (مثل الايدى الناعمة و الصفقة) ففيها كما يذهب اردش « يتناول المؤلف المشاكل الاجتماعية فى يسر وسهولة يتنافيان مع حقيقة الخلق الفنى ومع طبيعة الشعر » ويفسر « الشاعرية » بأنها المنهج الداخلى الذى ترتقى فيه الصياغة من مستوى النقل البسيط الى مستوى التركيب الذى يستطيع التعبير عن معان انسانية خالدة » (تجربتى ١٤٤)

ويطلق د . على الراعى على دراسته عن الحكيم عنوان « توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر » القاهرة ١٩٦٩ ، وهى تسمية ثاقبة وجذابة لناقد فاضل فمسرحيات الحكيم الفكرية لاتخلو من فنون العرض او « عناصر التشويق القالبة للتجسيد » كما يذهب د . على الراعى وكما يوضح (٤٣/٣٢) ومع ذلك فهذه العناصر لاتكسب مسرحياته مقومات الصراع الدرامى ولاتبث فى شخوصها صفات التميز والحياة ، وهو مالا يغيب عن د . على الراعى فهو فى النهاية يقول :

« والواقع ان المادة الفنية التى استقى منها (اهل الكهف) ومايجرى فيها من حوار ثنائى ورباعى ، ومافيها من قصة حب مستحيل ، محكوم عليه بالفشل ثم النهاية المسرحية التى تنتهى بها ، كل هذا يسلكها فى عداد فن الاوبرا .. » (٤٤)

وفى مقال اخرى يرى د . على الراعى « ان افضل الاشكال الفنية التى يمكن ان تصب فيها شهر زاد كعمل مسرحى انما هى البالية » ، اما « السلطان الحائر » فقد صاغها الحكيم فى قالب الاوبريت (مسرحيات توفيق الحكيم الهلال فبراير ١٩٦٨ ، ٢٩٨ / ١٠٩) .

●

الفصل الرابع :

الرحلة الى الحضارة
كتاب توفيق الحكيم
« عصفور من الشرق »

تشكيل صورة الذات

تبرز من الصفحات الاولى عناصر السيرة الذاتية فى كتاب توفيق الحكيم « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) وبالرجوع الى ذكريات الحكيم فى « زهرة العمر » (١٩٤٣ ، ٢٠ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٩٥ ، ١٠٨ ـ ١٠٩ ، ١١٩) تتأكد هذه العناصر بوضوح .

فلهذا الكتاب مضمون بيوغرافى مباشر لانستطيع ان نتغاضى عنه ، ومع هذا المضمون يصعب على القارىء ان يستوعب الكتاب فى النهاية كقصة روائية فحسب هذا على خلاف « عودة الروح » (١٩٣٢) و« مذكرات نائب فى الارياف » (١٩٣٧) حيث تخضع الخبرات الذاتية لموضوع القصة والاغراض والابداع الروائى التخلى .[١]

أما فى « عصفور من الشرق » فتخضع العناصر الذاتية البيوغرافية لرغبة الحكيم العارمة فى تشكيل صورته الذاتية وصياغتها فى صورة بعينها ـ وقد كان الدافع وراء الكثير من المواقف والآراء التى عرف بها[٢] ، كما تخضع لرغبته فى

---

(١) يقول الحكيم انه حين وضع « عودة الروح » فى اعقاب ثورة ١٩١٩ كان ايضا مدفوعا لذلك من شعوره بان بلاده فى اشد الحاجة الى قالب الرواية لتصوير تلك الموضوعات الجديدة التى اقتضتها الحياة الاجتماعية والقومية فى تلك الفترة .. (سجن العمر طبعة ١٩٦٤ ، ١١٦)

(٢) انظر عبد الرحمن صدقى · الانثى الخالدة ، عدو المراة وشهرزاد ، فى الهلال ، فبراير ١٩٦٨ ، ٢١ .

يطلق لويس عوض عن حق على توفيق الحكيم لقب « صانع الاقنعة » فهو لايتحدث فحسب من خلال الاقنعة ، او الشخوص وانما قد صنع لنفسه العديد من الاقنعة وروج لها حتى رسخت صورها فى الاذهان (انظر الحرية ونقد الحرية القاهرة ١٩٧١ ، ٧١)

المقابلة بين حضارة الشرق والغرب ليصل من خلالها الى احدى موازناته المعنوية او معادلاته الفكرية .

يقول الحكيم فى « زهرة العمر » : « ماقيمة التفاصيل فى هذه الحياة ان لم تكن لاستخراج قوانين عامة او افكار جميلة ؟ (٢٤) بهذا المعنى يستخدم الحكيم تجاربه الذاتية فى العاصمة الفرنسية ويستخدم تلك الحقبة الهامة من حياته كى يستخرج منها الصورة التى يود ان يرى نفسه فى ضوئها ، وليعبر عن تصوره للحضارة بين الشرق والغرب ، هذا التصور الذى يحتل مكان الصدارة .

وبتعبير اخر ، فالحكيم فى « عصفور من الشرق » لايدون خبراته بقدر مايخرج هذا الخبرات ويصيغها وبقدر مايصيغ نفسه فى قالب فنى ، وعلى الرغم من ذلك فانه يكاد يطل علينا خلال صفحات الكتاب على الدوام ، ويظل الكتاب هذا ثنائى الجنس ، شيئا بين القصة الفنية والسيرة[٣] وهذه ظاهرة تميز الكثير من الانتاج النثرى السردى لرواد الادب العربى الحديث (المازنى ، طه حسين) والحكيم فى النهاية لايقدم « عصفور من الشرق » على انه ترجمة ذاتية وبالمثل لايبوبه كعمل روائى .

طريقة الاخراج

كيف يخرج الحكيم خبراته ؟

من البداية يقف محسن بطل القصة هذا الفتى القادم من الشرق ، فى مواجهة مسالك الفكر والاجتماع والعمل والصراع فى الغرب ، وان كان فى نفس الوقت يعشق حضارة الغرب ايما عشق ، او مايأخذه منها على انه جوهر هذه الحضارة الا وهو عالم الفنون من رسم وموسيقى واوبرا وفكر ، ويتجسم له مفهوم الحضارة قاطبة فى سنفونية بتهوفن الخامسة حيث تجتمع كل العواطف البشرية السامية (٦٦) وحيث يتوحد الدين والفن (١٥٩ ومابعدها)

المبدأ الاساسى الذى تقوم عليه صياغة افكار الكتاب هو المقابلة والتضاد والمفارقة (كما عبر عنه الحكيم فيما بعد فيما أسماه بـ « التعادلية » بمعنى الفكرة والفكرة المقابلة والموقف والموقف المضاد ...) وادوات الصياغة الرئيسية هى

---

(٣) طرح هذا السؤال على الحكيم فى مرحلة متاخرة ، فكان جوابه :
« لا استطيع ان اسمى اى عمل فنى ترجمة ذاتية الا اذا كان مكتوبا بهذه النية ولهذا الغرض بالضبط اى أن يقول لنا المؤلف هذه هى مذكراتى ، او هذه هى حياتى ويكتبها باسلوب السرد المباشر لحياته اما اذا صب الحياة فى قالب روائى او فنى ايا كان فانه فى الحال يصبح عملا فنيا .
(فؤاد دواره عشرة ادباء يتحدثون ، يوليو ١٩٦٥ ، ٣٣)
ولكن القصد وحده لايحدد بالضرورة الفاصل بين الترجمة الذاتية والعمل الفنى ثم ان صاحب الترجمة الذاتية لابد وان يجمع اشتات حياته وان يصيغ ترجمته بدرجة او اخرى فى قالب فنى او ، ادبى ، ولفظ « عمل فنى » ـ كما يستخدمه الحكيم ـ لفظ عام غير محدد

المواقف المعبرة والتأملات والرسائل والمحاورات الثنائية . ولكن ليس هناك حدث متطور او رابطة عضوية تجمع فصول الكتاب.وانما تتابع هذه الفصول كحلقات من حياة « عصفور الشرق » فى باريس وعالمه الوجدانى .

فى المشهد الاول نرى بطل القصة « محسن » تحت المطر متوشحا بالسواد امام تمثال الشاعر « دى موسيه » وهو يقرأ تلك العبارة التى نقشت على قاعدته : « لاشىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم » ! وتقوده المصادفة الى الاشتراك فى جنازة شخص غريب وهو يطأ ارض الكنيسة بعين خاشعة متهيبة .

« هنا ايضا عين الخشوع وعين الشعور الذى يهز نفسه كلما دخل فى القاهرة مسجد السيدة زينب !.. أما بيت الله هو بيت الله فى كل مكان وكل زمان !.. »

ولكن صديقه اندريه يسخر من هذه الروحانيات (١٥) والانفعالات الشرقية فالكنيسة فى نظره محل عام كغيره من الاماكن ايها العصفور الشرقى « إنا ندخلها كما ندخل القهوة » (٢١)

هذه « هى المقابلة » أو المفارقة الاولى والمقابلة التالية يعقدها محسن بين معنى الفن والحضارة كما يراه وهو « التطهر والخضوع فى حضرة الفن او لذة العودة الى الانسانية والروح على يد الموسيقى » (٢٩) وبين مظاهر الترف والبذخ الذى يصاحب عروض الفن وكأن « الطريق الى الاستمتاع الروحى ينبغى ايضا ان يفرش بالذهب » (٣٠) ويعزى هذا الاغراق فى التظاهر بالجاه والمال الى الامريكيين بوجه خاص (٢٨/٢٩) هؤلاء الثراة بلا روح وبلا ذوق كما يقول : « انهم ليأتون الى هذا العالم القديم ، حاسبين انهم بالذهب يستطيعون ان يشتروا لانفسهم ذوقا ولبلادهم ماضيا ! (٢٢) والحكيم هنا يتحدث عن الامريكيين باراء الفرنسيين عنهم ، ومن خلال شعور الانفة الغامض الذى كان ومازال يطبع نظرة الفرنسيين كأهل حضارة وتاريخ الى سكان العالم الجديد ، يشعر « عصفور الشرق » بالتضاؤل امام مظاهر الثراء التى تصاحب عروض الاوبرا ، لكن دون وعى بالعلاقة بين الاوبرا كمؤسسة تاريخية وبين هذا الاحتفال او التظاهر البروجوازى بالجاه والملبس ، فالنظرة التى يعالج بها الحكيم تجاربه فى باريس نظرة حضارية مثالية غير مقيدة بوعى اجتماعى او تاريخى .

والمقابلة التالية التى يعقدها « محسن » (او توفيق الحكيم) هى بين مظاهر التقدم والحضارة وبين شروط العمالة والبطالة والعمل فى المصانع الحديثة . فالتقدم وهم باطل وقول مردود من منظار شروط العمل والانتاج القاسية فى المصانع الكبرى .

لايفصل الحكيم القول فى هذا الموضوع وانما ينقل الينا طرفا من حديث والد اندريه الشيخ العجوز ، الذى يكرر ماقرأه فى صحيفته :

« إن هذا لم يعد يسمى عملا ، انما هو الاسترقاق ... الرق لم يذهب من الوجود .. لقد اتخذ شكلا اخر يناسب القرن العشرين ... ها هى جيوش من العبيد يسخرها افراد معدودون من السادة الرأسماليين ! » (٤٠)

وفى نهاية هذا الحوار الاول حول هذا الموضوع يهمس عصفور الشرق لنفسه ، ويستريح الى هذه المقولة والى هذا الناموس . « نعم لن يذهب الرق من الوجود .. لكل عصر رقه وعبيده ! .. » (٤٥) فاهتمامات الحكيم المصرفية تنصب حول استخراج قوانين الطبيعة الازلية او حركة الكون والحياة المتكررة ، رغم اختلاف المظاهر ومن ثم كان التقاطه لكل مايؤيد وجهته ، واخضاعه الظواهر ـ دون تمييز كبير ـ لمقولاته او افتراضاته الاساسية .

بقلب متعطش الى الفن والفكر والحضارة قدم عصفور الشرق الى الغرب ، ولكنه يفاجأ بالمجتمع الفرنسى فى اعقاب الحرب العالمية وفى سنوات الاضطراب الممهدة للازمة الاقتصادية العالمية ، وفى فترة تحتدم فيها دول اوربا الصناعية بالصراع الطبقى وتموج بالحركات العالمية الاشتراكية ... وينعكس ذلك على موضوع الكتاب ، بل وعلى تشكيل منطق الحكيم الفكرى الذى خلع عليه فيما بعد لفظ « التعادلية » وهو منطق يسوى بين الظواهر ، بمعنى انه يخضعها لنفس الموازين والتصورات : الموقف والموقف المضاد ثم القوانين الازلية .

يعالج الحكيم فى « عصفور من الشرق » عاطفة الحب كما عالج من قبل عاطفة الدين والفن فالحب شىء علوى ينبغى ان « يحفظ فى الصدور كما تحفظ اللآلىء فى الاصداف » (ص ٥٦) .

يضيق محسن بعناق المتحابين فى الطريق ، ويجلس ساعات طوال فى مقهى ينظر من بعيد الى فتاته عاملة التذاكر فى مسرح الاوديون ، وعندما ينجح فى النهاية وتستجيب له سوزان تكاد تذهله المفاجأة ويشعر ان قيم الاشياء تتضاءل « وكأن الحياة نفسها قد تجردت من غطائها » (١٢٣) لقدلأجأته « الحقيقة » قبل ان يتمكن من اسباغ « اردية الخيال الموشاة » عليها (١٢٢) ويعيش محسن ـ كما تقول القصة ـ بجميع حواسه حياة « الواقع » مع صديقته سوزان ، وعلى الرغم من متعته بها ، فانها متعه لاتخلو من القلق ، وهو قلق مزدوج قلق الخوف من فقدان محبوبته وقلق الاستمرار فى حياة الواقع بعيدا عن « الاحلام » او « الفن » .

على انه عندما تهجره محبوبته ، يحس انه قد طرد من « الجنة » او طرد من « قصر الحب السحرى » (١٤٧) ويعزى محسن نفسه فى النهاية عما ضاع منه مع قول القائل « لاينبغى ان نبنى شيئا جميلا فوق هذه الارض ... المتغيرة المتحركة برمالها ومائها وهوائها » (١٥٦) ويعود بخياله الى « هذا الصفاء » الذى عرفه يوما ما « هذا الصفاء الذى لايوجد الا فى الارتفاع ! » ويعود الى « سمائه التى كان قد هبط منها ! » (١٥٦) ولكن يقلقه انه كلما « همت روح الانسان

بالتحليق نحو الاعالى كبلتها اكاذيب الانسان » (١٥٨) كبلتها المظاهر التى تحيط بالعبادات والفن « حتى الموسيقى العظيمة التى استطاعت ان ترفع الانسان الى بعض القمم ، سرعان ماجعلوا لها ثياب سهرة ... وقواعد وتقاليد » (١٥٨) فى حين ان « الاخلاص للدين والفن يستوجب التجرد » (١٥٩) ، « ان محسن ليشعر دائما انه لايسكن الارض وحدها ان حياته ممتدة ايضا الى السماء ... » (١٠٤) فهو - بتعبير الحكيم عن نفسه - انسان متعادل او متوازن يتأمل هذا العالم المختل او غير المتعادل .

المدنية الصناعية الحديثة والشرق

حول مدنية اوربا الحديثة او حول المدنية الصناعية تتبلور فى النهاية الافكار الاساسية للكتاب ، ويعرض الحكيم هذه الافكار على لسان عامل روسى فقير يدعى ايفانوفيتش فى احاديثه مع محسن ، ولكن المنحى العام لهذه الافكار هو نفس المنحى التأملى الثنائى الذى ينظر به محسن الى قضايا الفن والحب والحضارة ، والذى نصادفه فى كتابات الحكيم حول هذه الموضوعات (انظر « سلطان الظلام » ١٩٤١ مقدمة « الملك اوديب » ١٩٤٩ « فن الادب » ١٩٥٢)

هذا العامل الروسى - كما تقول القصة - مهاجر يعيش « ايضا .. على القراءة والتفكير والوحدة » (٨٤) وينطلق الحديث بينه وبين محسن اولا حول قضية المساواة والغنى والفقر وذلك الصراع والقلق الذى يجتاح اوربا . ويمهد محسن لرأى ايفانوفيتش فى هذه القضية بقوله : « ان الانبياء قد جاءوا من السماء بخير الحلول !» (٨٥) ويلتقط محدثه هذا الخيط ليفصل الرأى فى هذا الموضوع فيذهب الى ان مبدأ المساواة بين البشر مبدأ خادع مضلل ، وان القسمة العادلة بين الناس مستحيلة ، ومن ثم ادخل انبياء الشرق « مملكة السماء » فى القسمة « فمن حرم الحظ فى الارض فحظه محفوظ فى جنة السماء ! ولكن انبياء الغرب ارادوا تحقيق العدل فى هذه الارض ونسوا مملكة السماء ، فاوقعوا بين الناس ودفعوهم الى التطاحن .

ولسنا ندرى بعد هذا اينتصف الحكيم لانبياء الشرق ام الغرب ! الا ينسب هكذا - عن قصد او غير قصد - الى انبياء الشرق انهم قد عمدوا الى خداع الناس عن حاضرهم وعن واقعهم ؟ يقول ايفانوفيتش :

« إن الشرق قد حل المعضلة فى يوما ما .. هذا لاريب فيه ، ان انبياء الشرق قد فهموا ان المساواة لايمكن ان تقوم على هذه الارض ، وانه ليس فى مقدورهم تقسيم مملكة الارض بين الاغنياء والفقراء - فادخلوا فى القسمة « مملكة السماء » وجعلوا اساس التوزيع بين الناس « الارض والسماء » معا : فمن حرم الحظ فى الارض فحقه محفوظ فى جنة السماء .. هذا جميل ! .. ولو استمرت هذه المبادىء وبقيت هذه العقائد حتى اليوم ، لما غلى العالم كله فى هذا الاتون المضطرم ، ولكن

« الغرب » اراد هو ايضا ان يكون له انبياؤه الذين يعالجون المشكلةعلى ضوء جديد ، وكان هذا الضوء منبعثا هذه المرة من باطن الارض لاآتيا من اعالى السماء ... هو ضوء العلم الحديث ، فجاء نبينا « كارل ماركس » ومعه انجيله الارضى : « رأس المال » واراد ان يحقق العدل على هذه الارض فقسم الارض وحدها بين الناس ونسى « السماء » فماذا حدث ؟... حدث ان امسك الناس بعضهم برقاب بعض ووقعت المجزرة بين الطبقات تهافتا على هذه الارض !! (٨٦) .

ليس الحيف اذن وليست القسمة الظالمة هى سبب الصراع والاضطراب والبغضاء وانما الانبياء الجدد .

ويمضى ايفانوفيتش فيقول ان وعود « اديان » الغرب الجديد ماهى « الا تغرير بالعمال والفقراء ... » اما كتاب « رأس المال » فيعد بانهيار العالم الحاضر « وحلول عالم اخر قوامه العمال وحدهم !. . اى اجسام تسير بغير رءوس فوق المناكب ... ياله من حلم مخيف !» (٨٧)

آفة المدنية الحديثة ـ كما يقول ـ جاءت مع استقرار الصناعة الكبرى[٤] ونشأة نظام توزيع العمل ، وماترتب على ذلك من انقسام المجتمع الى « فئة قليلة » لا هدف لها غير جمع المال ، « وفئة كبيرة » ، « لادين لها اطلاقا ولاشخصية ولانفس .. » (١٧٥) قدمت هذه المدنية الى الناس بعض الراحة « فى أمور معاشهم » ولكنها سلبت البشرية « طبيعتها الحقيقية ، وشاعريتها وصفاء روحها » (١٧٤) .

الى هنا ويسير نقد المدنية الصناعية وفقا لمنهاج قديم مألوف ـ من جانب وفقا لوجهة النظر السلفية المحافظة ، ومن جانب اخر من وجهة مفاهيم الثقافة البورجوازية المتعالية . وقد عرفت اوربا هذا النقد منذ قيام الصناعة الحديثة وبوجه خاص فى مطلع القرن الحالى ، ويورد الحكيم على لسان ايفانوفيتش مقاطع من اقوال جورج دوهاميل (١٧٠) واراء الدوس هكسلى (١٦٧ ـ ١٧٨) فى هذا الصدد[٥] ، وقد عرف الاثنان بنقدهما البالغ للمدنية الصناعية ، وموجز هذا النقد ان الصناعة الكبرى هى سبب البلاء ومصدره ، ثم مايرتبط بها او يتبعها من مظاهر الجمهرة وحياة المدن والبعد عن الطبيعة ... وانتشار التعليم العام وتقلص

---

(٤) تتردد هذه الفكرة فى كتابات الحكيم ، فيكتب فى سلطان الظلام (١٩٤١) ان مشكلة عصر العلم الحديث هو « الصناعة الكبرى » ان طغيان الكنيسة باسم السماء قد جعل الانسانية تلجأ الى الخلاص والحرية فى نور العقل والعلم البشرى ... بقى ان نعرف اين الخلاص من طغيان كنيسة العلم الحديث · الصناعة الكبرى ؟ « إن كنيسة العلم الحديث بكرادلتها الرأسماليين لتفتح ابوابها على جهنم الغرائز الاولى .. » (ص ٢٦ / ٢٧)

(٥) لاينقل الحكيم اراء ألدوس هكسلى مباشرة وانما ياخذها عن تقرير بالفرنسية عن حلقة دراسية عقدت بفرنسا نحو عام ١٩٣٤ ـ ١٩٣٥ لمناقشة « مستقبل الروح الاوربى » ، ولفظ « الروح » بمعنى الفكر ايضا (نقلا عن خطاب خاص ارسله الحكيم الى ميلى ويندر مترجم « عصفور من الشرق » الى الانجليزية انظر مقدمة الترجمة الانجليزية بيروت ١٩٦٦ ص ١١)

« الثقافة الرفيعة » وانتشار الثقافة اليومية الجماهيرية او الثقافة الموجهة والمصنعة للجمهور العام (الراديو ، السينما ، القصة البوليسية ...) الخ . يتجاهل هذا النقد ان الصناعة ذاتها هى نتيجة لشروط اجتماعية تاريخية بعينها ، وانها من نتاج الارادة والعمل وليست قدرا مجهولا . وموجز القول ان المدنية الصناعية الحديثة تنقد من منظار العصر السابق عليها ، من منظار عصر ماقبل التصنيع ، لا من وجهة تكوينها ومن منظار المجتمع الحاضر وغاياته الانسانية ككل ، ولا غرو ان يوصف مثل هذا النقد بالسذاجة واللاجدوى .

ولكن هذا النقد الضبابى العام يجد هوى فى نفس الشرقى الذى يواجه مظاهر العمل والحياة فى الحضارة الصناعية الغربية عليه ويرى مظاهر الاستلاب والغربة التى تعمها ، ويواجه سبق الغرب وقوته ويحتاج الى مقابل او معادل لهذا السبق او التفوق .[٦]

ويمضى ايفانوفيتش فى نقده ، فيواجه الحضارة الحديثة بحضارات الشرق القديمة معبرا بذلك عن فكرة الكتاب الاساسية ، او بتعبير اوضح عن معادلة الحكيم الحضارية فى « عصفور من الشرق » ، ماهو طابع الشخصية الذاتية ازاء هذه الحضارة الاوربية ؟ يحوم هذا السؤال وراء نقد المدنية الصناعية الحديثة فى كتاب الحكيم ، وفى كتابات غيره من الادباء والمثقفين منذ مطلع القرن[٧] ، بل هو باعث الحكيم على وضع كتابه « عصفور من الشرق ».

الحضارة الاوربية الحديثة - كما يقول ايفانوفيتش - حضارة احادية الوجهة محصورة النظرة « لاتسمح للناس ان يعيشوا الا فى عالم واحد ... » ان سر عظمة الحضارة القديمة انها جعلت الناس يعيشون فى عالمين . لقد عرفت تلك الحضارات « العلم » و« العلم التطبيقى » ... ومع ذلك فان ذلك العلم لم يفسد من الرءوس زجاجات الصور ، التى تمثل الحياة الاخرى - تلك الحضارات اسميها انا الحضارات الكاملة ... » (١٧٢ - ١٧٣)

---

(٦) يكتب على الطنطاوى فى « الرسالة » معلقا على كتاب الحكيم عقب صدوره عام ١٩٣٨ فيقول . اكثر ماأعجبنى « هى هذه النظرة الى الغرب وماديته وهذه القولة الجريئة فى بيان حقيقة الغرب وتخلفه فى ميدان الروح على سبقه فى مجال المادة » (الرسالة ١٩٣٨ ص ١٠٤٠)
انظر كذلك محمود خفيف « عصفور من الشرق » الرسالة ١٩٣٨ ، ص ٨٧٩ - ٨٨٠

(٧) انظر هذه الافكار فى كتابات محمد لطفى جمعه « ليالى الروح الحائر » ١٩١٢ ، و« حياة الشرق » ١٩٣٢ .

وكذلك مقال احمد حسن الزيات « الادب وحظ العرب من تاريخه » (محاضرة القيت فى بغداد عام ١٩٣٠ - الزيات « فى اصول الادب » طبعة اولى ١٩٣٥ ، طبعة ثالثة ١٩٥٢) و« لماذا تنقلب اخلاقنا الجميلة الموروثة فى نظر المدنية الحديثة رذائل .. ؟ السبب ياسادة ان جسم الانسانية فى هذا العصر ، عصر الكهرباء قد عظم وضخم وانداح بطنه وانبسطت عظامه .. » (٢) ، وخلاصة القول « ان عصر الكهرباء والالة والطيارة قد قتل الروح الانسانى فاذا اردنا ان نلائم بين روح الانسانية وجسمها ونرفق بين قلبها وعقلها ... فلنحارب المادة بالادب والالحاد بالدين ... » (٣ - ٤) .

تحصر الحضارة الاوربية « الكبيرة » ـ كما يقول هذا النقد ـ جل اهتمامها فى المحسوسات والمعقولات ومن تم فهى « مدنية ناقصة » (١٩٠) ويقابل هذا النقص بما يسمى « بالعلم الصرف » ، وبالبحث عن « الحقيقة من اجل الحقيقة » ، اى يقابل هذا النقص بذلك التصور المثالى او بذلك الحلم الطوباوى حلم التخلص من الغايات والاغراض واتيان الشىء لذاته لا لمنفعةاو غاية ـ هكذا يواجه هذا النقد المدنية الصناعية الحديثة بهذه العاطفية المثالية الشرقية ، يقول الحكيم على لسان ايفانوفيتش :

« أما العلم الصرف ، البعيد عن ضوضاء الاله ومطامع اصحاب المنافع ـ فان الشرق هو الذى عرفه لذاته كمظهر من مظاهر العبقرية الآدمية المفكرة فى تعطشها لمعرفة الحقيقة العليا !... وهنا كل نبل العلم وغايته ... هذا العلم الخالص اورثته افريقيا واسيا فتاتهما الشقراء اوربا » (١٨٠)

الجديد فى العلم الاوربى الحديث ـ كما يقول ـ هو « اسلوب التفكير » و طرائق البحث العقلى المرتب ، اما اكثر من ذلك فلا ... » وانها « لسخرية كبرى » ان يوصف استكشاف بعض « خواص الطبيعة بحواسنا » بانه قمة من « قمم المعرفة » (١٨٩). [٨]

وكأن التعرف على الطبيعة واسرارها بالوسائل العلمية ليس هو ايضا جزءا من القدرة الانسانية وكأن بالامكان العودة الى التأمل من اجل استكشاف العالم .

لهذه الافكار والاخيلة الجميلة منابع عديدة فقد عرفها الغرب ايضا كرد فعل مضاد لحركة التنوير وللعقلانية والممارسة البورجوازية الصناعية . بل ان المدنية البورجوازية قد قامت من البداية على « ازدواجية » واضحة ، فقد فرقت تفرقة تامة بين مجال الفنون ومجال الممارسة المادية، وحصرت تصوراتها الانسانية الشاملة فى مجال الفنون وحده ، ونظرت الى الفنون كمجال خاص مستقل عن عالم الاغراض وايا كانت منابع « المثالية » التى يتحدث باسمها الحكيم ، فقد صبغت وجدان جيل طويل من المثقفين العرب ، ومازالت من المكونات الاساسية « للعاطفية المثالية الشرقية » اولما نستطيع تسميته بذلك ، واذا كان ضعف مجالات الممارسة المادية العملية من منابع هذه « العاطفية المثالية الشرقية » فى الماضى ، واذا كان لهذه « العاطفية » فى الماضى مايبررها كمحاولة ـ وان كانت محاولة قاصرة ـ لتنمية الشعور بالذات فى مواجهة الغرب ، فقد تحولت الان الى ايديولوجية تضليلية يستعان بها عن وعى واحتراف لنفى كل المضامين الفكرية والاجتماعية ، وقد يخدع بها البعض نفسه لحاجته الى ظاهر جميل ، ولكن ايا كانت درجة خداع النفس ، فمن العسير ان يخفى هذا البعض عن نفسه انه يستخدم هذه « العاطفية

---

(٨) تتردد هذه الافكار ايضا فى « عودة الروح » (١٩٣٣) نعم ان اوربا قد سبقت مصر اليوم ، ولكن بماذا ؟ بذلك العلم المكتسب فقط . الذى كانت تعتبره الشعوب القديمة عرضا لا جوهرا .. (الجزء الثانى ٥٥)

المثالية » لتبرير ذاته واغراضه ولتطويع الاخرين لهما .

من معالم هذه « العاطفية المثالية الشرقية » انها تتحدث دون بعد اجتماعى . وعن الحضارة كشىء فوقى لاتاريخى ، وحين تهتم بالتاريخ فهى تهتم به كقضية حضارية رومانسية مجردة ، اى دون المضامين الاجتماعية المادية .

معادلة حضارية افتراضية

ونعود الى « عصفور من الشرق » فى النهاية يدعو ايفانوفيتش صديقه محسن الى العودة الى الشرق · « فلنرحل معا الى الشرق .. ان العودة الى الهدوء والصفاء هى فى عودتنا الى الصحراء ، هناك نستنشق بملء رئتينا لا دخان المداخن ، ولكن رائحة السماء . .» (١٨١)

هذه هى الفلسفة او المعادلة الحضارية التى يقوم عليها كتاب الحكيم « عصفور من الشرق » ولهذه الفلسفة وظيفة تعويضية واضحة يشير اليها الحكيم ذاته فى كتاباته ، وبوجه خاص فى مقدمة مسرحية « اوديب »:

« ان شعورى بان « الشرقى » يعيش دائما فى « عالمين » على النحو الذى ذكرته فى « عصفور من الشرق » هو الحصن الاخير الذى بقى لنا لنعتصم فيه ضد تفكير الغربى الذى يعيش فى « عالم واحد » هو عالم الانسان وحده . وشعورى هذا ليس سوى امتداد لشعور فلاسفة الاسلام (« اوديب » القاهرة ١٩٤٩ ، ٥٠)[٩] . ومن البين مما سبق ان الشعور الدينى من مصادر الايحاء بمقولة الحضارة التى تعيش فى عالمين ، وبالاضافة فالحكيم يهدى كتابه الى « حاميته السيدة زينب »[١٠] . على ان الحكيم يطور هنا معتقداته الفكرية الذاتية كفنان (كما هو الأمر ايضا فى كتاب « التعادلية »)[١١] اى يضع لنفسه ويصطنع لادبه فلسفة خاصة او رؤيا تتفق او لعلها تتفق مع تكوينه النفسى الذى تشكل فى العشرينيات وتناسب عزلة الابراج العاجية التى عاشها فى الثلاثينيات ، ويعمم هذه الرؤيا او الفلسفة ، وهى فى النهاية فلسفة افتراضية[١٢] يامل من خلالها ان يجمع اشتات

---

(٩) انظر كتاب الحكيم : « تاملات فى السياسة » اذا نزل الشرق عن روحه ايضا لاوربا فما الذى سيبقى له ؟ لقد كان الشرق شرقا اى منبعا للنور الروحى ومهبطا للدين والايمان .. يوم كانت فيه الرءوس تجوع والاجسام تشبع ، الطبقات العليا تصوم وتزهد والطبقات الدنيا تطعم .. (مارس ١٩٤٨ ، كتاب روزاليوسف ٤ ، القاهرة ١٩٥٤ ، ١٤٨)

(١٠) فى مقدمة الملك اوديب يقول الحكيم . « انا شرقى عربى لا ازال محتفظا بقدر من احساسى الدينى الاول ، لم اجتز ما اجتازته العقلية الاوربية . » (طبعة ١٩٤٩ ، ٣٩)

(١١) يقول الحكيم فى حديث له عن « التعادلية » « انى اردت ان ابلور لنفسى معتقداتى الفكرية بطريقة مباشرة ، دون ان اقصد وضع فلسفة محددة .. » (الجمهورية ٣٠ يوليه ١٩٥٥) .

(١٢) إن افكارى وتصرفاتى تكاد تسير على طريقة هندسية او حسابية ولكنى قد وجدتها متمشية مع العقل والمنطق الذى تقتضيه فروض خاصه انشاتها انا فى البداية ..» (زهرة العمر ٤٠ ـ ٤١)

نفسه الموزعة بين الشرق والغرب كما انها فلسفة فكرية تعويضية ملاذ « نعتصم » به فى وجه الغرب هو ماتبقى لنا ، ومن الغريب وايضا من الدلالة بمكان ـ أن هذا الملاذ او المعتصم لاوجود له كما يقول الحكيم فى ختام « عصفور من الشرق » . فهذا الشرق الذى يعيش فيه الانسان فى « عالمين » هو ماض او سراب . يقول محسن

« مهلا ايها الصديق ان ذلك النبع الذى تريد ان تراه وتلك الانهار التى تريد ان تشرب منها قد تسممت كلها !... لقد قضى الامر ، ولم يعد هنالك نبع صاف ، فان الزهد قد ذهب كذلك من الشرق !... وانه لمن السهل ان تقنع شرقيا اليوم بان دينه فاسد ، ولكن ليس من السهل ان تقنعه بان « الصناعة الكبرى » هى عجلة « ابليس » التى يقود بها الانسانية الى الدمار ... وانك قد تستطيع اليوم أن تقتلع من راس الشرقى عظمة السماء .. ولاتستطيع ان تقتلع منه عظمة العلم الاوربى الحديث ..» (١٩٤) « نعم ... اليوم لايوجد شرق '... انما هى غابة على اشجارها قردة تلبس زى الغرب على غير نظام ولا ترتيب ولافهم ولا ادراك ..» (١٩٤) .

وينتهى البناء الحضارى التعادلى ـ او قل تنتهى هذه الثنائية الافلاطونية التقليدية ، ثنائية الجسد والروح او المادة والروح او العرض والجوهر ـ الى هذه النهاية المؤسية وهى نهاية مؤسية مضحكة ، ونهاية لامفر منها . فالخلفية التى يطلق منها الحكيم ـ فى الثلاثينيات ـ هذه الاحكام على الشرق هى افتتانه الذاتى الضخم بالحضارة الغربية كحضارة بالمعنى الفوقى للمصطلح وبالمعنى الجمالى ، اى كموطن للفنون والآداب الرفيعة فحسب ، (اوربا بيتهوفن وموتسارت ورامبرانت ... ص ١٩١) ، دون ابعادها ومقوماتها الاخرى .

من الدوافع الاساسية للحكيم فى « عصفور من الشرق » ـ بجانب تشكيل صورته ككاتب عند القراء ـ هو البحث عن الشخصية الذاتية المعنوية ازاء الحضارة الاوربية ، وهذا المنطلق يحدد مجال الرؤية ويوصم هذا البحث من البداية بصبغة تعويضية افتراضية ، وبصبغة استاتيكية ، « فالشرق » هو ما ليس « الغرب » ، والشرق بضرورة هذه المواجهة وبضرورة الظروف القائمة ليس الظاهر وانما الباطن وليس العرض وانما الجوهر ، وليس المادة وانما الروح ، وفى النهاية هو ما كان او مايفترض الحكيم انه كان وليس ماهو موجود . وليس من الغرابة بعد ذلك ـ على مايبدو فى ذلك من تناقض ـ ان يسخر الحكيم بالشرق القائم من حوله وان يصف الشرق « بانه غابة على اشجارها قردة ، تلبس زى الغرب .. الخ ».

فالشرق الذى يعنيه ليس فى هذه الدنيا او قل انه غائب عن الوجود ، وهكذا تتكون الشخصية الذاتية عن طريق المغايرة الافتراضية وعن طريق النفى . نفى الواقع والتاريخ وحياة الناس . ويصبح الحديث عن الشخصية الذاتية بلا جدوى وبلا محتوى .. فالقضية التى تشغل الحكيم هى قضية فكرية وقضية حضارية علوية .

يستخدم الحكيم ـ والكثير من المثقفين من ابناء جيله وفى مقدمتهم د . حسين فوزى ومحمود تيمور ، ومن الجيل السابق محمد حسين هيكل ـ مصطلح « الحضارة » كقيمة فى حد ذاتها ويستخدمه بمعنى ذهنى ادبى عام ، لابمعنى ملموس وشامل (اى كمجموع النشاطات المادية والعقلية ، والافكار والعادات والقيم والسلوكيات والمعايير والوسائل التقنية ...) وانما كنسق فكرى علوى .. وكإنجاز قيمى وجمالى معنوى . فالفنون كما ـ يقول الحكيم ـ هى « سماء الحضارة فى هذا القرن » ، وحولها يجتمع المثقفون المرهفون (« زهرة العمر » ص ١٥٠) والفنون والفكر هما ذاته الحقيقة ، وبمعنى مماثل يعرف د . حسين فوزى « الثقافة » بأنها لون من « التجرد الروحى » هى « الارتفاع عن الحاجات المادية والظروف العملية المحيطة بالانسان الى الحياة فى عالم مثالى من الفن والفكر والعلم والادب » (حديث مع فؤاد دواره ، « عشرة ادباء يتحدثون » ١٩٦٣ ، ص ٧٤/٧٣) وجميع مؤلفات د . حسين فوزى هى رحلات حضارية[١٣] ، ونصادف مفهوم الحضارة هذا ايضا عند محمود تيمور ... وبايجاز فقد طبع لفظ الحضارة هذا والحنين الحضارى بهذا المعنى وجدان الحكيم وحسين فوزى ومحمود تيمور وغيرهما من ابناء الجيل الذى تشكل فى العشرينيات والتقى بأوربا كحضارة و« اكتمل تكوينه الروحى والعقلى .. فى دنيا الادب الاوربى » بتعبير د . حسين فوزى ودون ان ندرك ذلك لن نستطيع ان نستوعب الكثير من مؤلفات الحكيم وتحولاته ومواقفه ، من « عودة الروح » (كتبت ١٩٢٧) الى مرحلة « اهل الكهف » والمسرح الذهنى (١٩٣٢ ومابعدها) ، ومن « عودة الروح » الى « عودة الوعى » (١٩٧٢) ومن عودة الوعى الى مرحلة « مصر مصر ». و« مصر » فقط كواحة حضارية وارفة مستقلة عما عداها ، او كمعرض حضارى حيادى (١٩٧٨ ومابعدها)[١٤] وقد انتهت ايضا هذه المرحلة فى لحظة خاطفة باحداث اكتوبر ١٩٨١ كما تنتهى احيانا الاوهام . وتضخم الحديث عن مصر فى تلك المرحلة الاخيرة ، ومازالت تتردد اصداؤه ، واذا اردنا الصدق فقد كان هذا الحديث ـ ومازال ـ يدور عن مصر دون المصريين ، ومازال البعض يحتمى به ويستخدمه لشتى الاغراض .

---

(١٣) حول « الاسس الحضارية » لتصنيف البلدان وحول « الجوانب الحضارية » أو « الحضارة بمعناها الروحى والثقافى » تتجمع جل اهتمامات حسين فوزى ، بحيث يغيب عن وعيه كل ماعدا ذلك ، ويكتب فى مراجعاته فيقول .

« اننى حينما اريد ان احكم على بلد اسأل عن عاصمتها ، ان كانت فيها دار للاوبرا وجامعة وهل لديهم قاعات موسيقى واوركسترا سمفونى ؟ وكيف تعمل مجلاتهم ؟ وماذا يحقق مثقفوهم فى العالم ؟ هل لديهم روائيون ممتازون ؟ وماحال المسرح عندهم ؟ وما الى ذلك اعنى لو ان الامم المتحدة اقامت اساسا من الحضارة الروحية وليس مجرد اساس من الالة ، كما تفعل اليوم لكان هذا افضل لان الدول النامية حينذاك ستفكر فى الوصول الى تفوق حضارى اكثر مما تفكر فى اقامة الالات والصناعات (سندباد فى رحلة الحياة ، ١٩٦٨ سلسلة اقرأ ٣٠٦ ، ١١٥)

ولايحتاج هذا الحديث الى تعليق .

(١٤) انظر مقالات الحكيم فى الاهرام (ابريل ١٩٧٨)

الفصل الخامس :

« أهل الكهف » ونشأة الأدب العربى أول قصة تمثيلية

حين أخرج توفيق الحكيم عام ١٩٣٣ مسرحيته « أهل الكهف » استقبلها أعلام الأدباء والكتاب كحدث كبير ، فبها ، كما يذهب طه حسين فى مقال له فى « الرسالة » (مايو ١٩٣٣) ، نشأ فن وفتح باب جديد فى الأدب العربى ، فهى تمثل ـ كما يقول ـ « أول قصة وضعت فى الأدب ، ويمكن أن تسمى قصة تمثيلية حقا ، ويمكن أن يقال إنها رفعت من شأن الأدب العربى وأتاحت له أن يثبت للآداب الأجنبية الحديثة والقديمة ... بل ويمكن أن يقال إن الذين يحبون الادب الخالص من نقاد أجانب يستطيعون أن يقرأوها إن ترجمت لهم ... » فهى « مزاج معتدل من الروح المصرى العذب والروح الأوروبى القوى » .

ويستوحى صاحب « أهل الكهف » مؤلفه من القرآن الكريم ومن « آيات كريمة » من أسمى آيات البيان العربى ، وهذا مذهب غير مطروق فى الأدب العربى ، على خلاف الآداب الغربية التى تستغل الكتب الدينية استغلالا فنيا ، ثم ان الحكيم ـ كما يقول طه حسين ـ قد خلق شخوص « قصته » خلقا جديدا ، و « أدار بينهم من الحوار الفلسفى ما لم يكن يخطر لأحد منا على بال .. » . وموضوع « القصة » أو فلسفتها يتصل « بالحياة الانسانية العامة على اختلاف العصور والبيئات » فهى تطرح العديد من التساؤلات : « ما الزمن ؟ ما البعث ؟ ما الصلة بين الانسان والزمن ؟ ما الصلة بين الحى والأحياء ؟ » كيف يحيا الناس ، « بالقلب » أم « بالعقل » ؟

هذه هى الأسباب التى جعلت فى رأى عميد الأدب من « أهل الكهف » حدثا ذا شأن عظيم ، وهى نفس الأسباب التى من أجلها احتفل كبار الأدباء والنقاد بهذا العمل الأدبى . بمسرحية « أهل الكهف » دخل الأدب الدرامى المسرحى دائرة الوعى العام كفرع من فروع الأدب العربى الرسمى ، وقد ارتفع الى هذه المرتبة

بعيدا عن خشبة المسرح ، وليس هذا من الغرابة فى شىء كما سنوضح فيما بعد .

ويلخص الحكيم الأصداء التى أثارتها « أهل الكهف » بين معاصريه (الشيخ مصطفى عبد الرازق والعقاد والمازنى ...) والاحتفاء الكبير الذى قوبلت به فيقول : « الذى استقر فى ضمائر أهل الأدب يومئذ أن شيئا ما ، على أساس ما ، قد وضع ، ولم يشذ أحد من الأدباء عن اعتبار هذا العمل لونا من الأدب العربى ، مثل أو لم يمثل ! (مقدمة « الملك أوديب » ١٩٤٩ ، ٤٠) .

وبوجه عام فقد استقبل الشباب المثقف فى الثلاثينيات أعمال الحكيم القصصية والدرامية بحماس كبير باعتبارها فنونا أدبية مستحدثة لم يعرفها الأدب العربى من قبل . ويعبر بهاء طاهر (من مواليد عام ١٩٣٥) عن موقف الجيل التالى من « أهل الكهف » ومسرحيات الحكيم الذهنية إذ يقول :

« كانت (أهل الكهف) و (شهر زاد) « مدخل جيل بأكمله الى الفن الدرامى ـ جيل عرف الدراما عن طريق القراءة قبل أن يعرفها على خشبة المسرح . ففى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات لم يكن للحياة المسرحية وجود حقيقى . وكانت هذه القطع الأدبية الجميلة تلهب خيالنا باعتبارها نماذج سامية لفن مفقود .

وحين كان يثار الجدل فى ذلك الوقت عن مسرح توفيق الحكيم وعن المسرح الذهنى الذى كان يقرأ ولايمثل ، لم نكن نفهم المشكلة بالضبط . فقد كنا نجد فى (أهل الكهف) و (شهر زاد) ما نجده فى سائر المسرحيات العالمية التى أتيح لنا أن نقرأها من حوار رائع وفكر جليل .. (« ألغاز شهر زاد » فى : « الكاتب » ١٩٦٦ / العدد ٦٩ ، ١٢٠) .

وبمعنى مشابه يقول الفريد فرج (من مواليد عام ١٩٢٩) .

« إن مسرحيات الحكيم هى التى ألهمت فنانى ومثقفى جيلنا حب هذا الفن ... اقترن أول لقاء بين جيلنا والمسرح بالدهشة والحب أمام (أهل الكهف) و (شهرزاد) و (الخروج من الجنة) .. » (« دليل المتفرج الذكى الى المسرح » ، سنة ١٩٦٦ ، ١٩٧٨) .

الخلفية التاريخية

هناك خلفية تاريخية واضحة لذلك الاستيعاب الحماسى نلمسها فى العديد من المصادر وفى مقدمتها الاحساس العام بضآلة الثقافة المصرية وضعفها . هناك شكوى يتفق الشباب حولها فى هذه الفترة (فى العشرينيات والثلاثينيات) وهى « نقص الغذاء الفكرى فى الحياة المصرية » (١) (وأنه لاسبيل الى تلمس هذا النوع من « الغذاء » فى الانتاج المصرى . ومن ثم كانت نفوس الشباب المثقف اذ ذاك مزيجا من الأمل ومن مشاعر السأم والملل . والأمر أعم وأشمل وما الثقافة سوى مظهر واحد من مظاهر الضعف أو القصور .

---

(١) د . حلمى بهجت بدوى ، " توفيق الحكيم " ، " الرسالة " السنة الأولى ١٩٣٣ ، العدد ١٣ ، ص ١٢

ويجمل أحمد أمين فى مقال بعنوان « بين اليأس والرجاء » (« الرسالة » ١٩٣٣ ، العدد ١٦) ، أبعاد القضية ، فيشير الى أن روح التشاؤم والشك قد شملت أبواب الثقافة والاجتماع والسياسة ، وأن هذا الطعن فى « حياة الشرق » قد زاد الطين بلة : « فدعاة اللغة والأدب » يلحّون أن الأدب الأجنبى أدب الثقافة والفن والعلم ، ولاشىء من ذلك فى الأدب العربى ، وأن من شاء أن يفتح عينيه فليفتحها على أدب أجنبى ولغة أجنبية ، وإلا ظل أعمى .. » .

و « دعاة الاجتماع » يرون الأمر أدهى وأمر ، فليس فى الشرق مايسر ، « عادات الشرق وتقاليده تعافها النفس » ولاشىء فيها يأخذ باللب ، بل إن « القمر فى الغرب أنور منه فى الشرق »

و « أهل العلم » يذهبون نفس المذهب ، فعلم الشرق قد عفا عليه الدهر . أما المتأمل لميدان السياسة ، فيرى الأمر أشد وأنكى .

ويشكو لطفى جمعه فى مقال عام ١٩٢٧ من القيود التى تعوق الكاتب فى المجتمع الشرقى فيقول :

« إن الحياة المصرية بصفة خاصة والحياة الشرقية بصفة عامة لاتؤهلان الشاعر للتغلغل فى تفهم العواطف البشرية على حقيقتها بسبب غياب عامل الحب الصحيح ... » (مقدمة كتاب « إحسان » لأحمد زكى أبو شادى . ١٩٢٧ ١٦)

وموجز القول أن الشرق بالمقارنة بالغرب موضع اتهام على جميع المستويات وهذا الاتهام هو من جانب صدى للموقف الاستعمارى وموقف التبعية ، ومن جانب آخر لتفتح الشباب المثقف على ثقافة الغرب وأدبه وعلومه ومسالك الاجتماع فيه ، ولطموحه أن تكون له ثقافته النابضة المستقلة (كصدى لثورة ١٩١٩) ، ولحاجته الى التعبير عن نفسه وشخصيته(٢) ، ومن ثم كان الاقبال على الغرب وثقافته من أجل ايجاد الثقافة الذاتية . على ماقد يبدو فى ذلك من تناقض (٣) .

(٢) انظر طه حسين : " الأدب العربى ومكانته بين الأداب الكبرى العالمية : فى . " من حديث الشعر والنثر " ط ٨ بدون تاريخ . والنص المشار اليه هو محاضرة القاها عميد الادب عام ١٩٣٢ وفيها يقول : اذا ذكر الادب الحديث ، فليس عندنا الا الامل ، وكل شىء يدل على ان زمنا قصيرا لن يمضى حتى يستطيع ادبنا الحديث ان يثبت للاداب الاجنبية ، كما ثبت لها ادبنا القديم " (٢٠)

(٣) يقصّ احمد امين فى ترجمته الذاتية (" حياتى " ، بيروت ١٩٦٩) انه خلال دراسته بمدرسة القضاء الشرعى فى نهاية العقد الاول من هذا القرن كان يسمع من اساتذته دائما . ان من اقتصر على اللغة العربية يرى بعين واحدة ، فاذا عرف لغة اخرى رأى الدنيا بعينين (١٤٠) . فكان هذا باعثا له على تعلم اللغة الانجليزية ، ومثابرته على تعلمها على الرغم مما لاقاه من صعوبات .

ويلخص احد امين ثمرة هذا العناء فيقول : " ماذا كنت اكون لو لم اجتز هذه المرحلة ؟ لقد كنت ذا عين واحدة فاصبحت ذا عينين ، وكنت اعيش فى الماضى فصرت اعيش فى الماضى والحاضر ، وكنت اكل صنفا واحدا من مائدة واحدة فصرت أكل من اصناف متعددة على موائد مختلفة ، وكنت ارى الاشياء ذات لون واحد وطعم واحد ، فلما وضعت بجانبها الوان اخرى وطعوم اخرى تفتحت العين للمقارنة وتفتح العقل للنقد . لو لم اجتز هذه المرحلة ثم كنت اديبا لكنت اديبا رجعيا ، يُعنى بتزويق اللفظ لاجودة المعنى ، ويعتمد على ادب الاقدمين ، دون ادب المحدثين ، ويلتفت فى تفكيره الى الاولين دون الاخرين . فانا مدين فى انتاجى الضعيف فى الترجمة والتأليف والكتابة الى هذه المرحلة بعد المراحل الاولى ... " (١٥٩)

الاستقلال الثقافى

راج فى هذا الاطار مصطلح « الاستقلال الثقافى » فى العشرينيات والثلاثينيات ، ونشأت قبل ذلك فكرة استقلال المسرح المصرى والقصة المصرية ، كما يروج منذ حين مصطلح « الاصالة » أو « المعاصرة » أو « الحداثة » . وكل يستخدم هذه المصطلحات بمعنى ووعى أو بافتعال وركاكة أو دون معنى ، وفقا لمسبقاته وقدراته المعرفية ومصالحه . والقدرات المعرفية هى أيضا مصالح ذاتية وجماعية ، ولاتتوقف على الخلفية العلمية والثقافية فحسب .

وبإيجاز فحاجة المثقفين فى هذه الفترة الى « الغذاء الفكرى والروحى » كبيرة وبالمثل حاجتهم الى اثبات الشخصية الذاتية لمعادلة مايحسونه من نقص وضعف ، وأيضا للتعويض عن الواقع السيىء . هناك حاجة ملحة « للمعنويات » لتخطى حقائق الواقع و « ماديات » الحياة من حولهم . هذا هو التناقض الذى نشأت من خلاله « أهل الكهف » ومسرحيات الحكيم الذهنية « شهر زاد » و « بجماليون » و « أوديب » وارتباطها بمفاهيم « الثقافة » و « الفن » عند جيل الرواد ، وعلى وجه الخصوص بمفاهيم « الابداع » و « الخلق » و « البحث عن الأسلوب » ، وهى مفاهيم جديدة ذات معان مستحدثة مستوحاة من الغرب . يقول الحكيم :

« إن شئون الفكر فى (مصر) قبل ظهور الجيل الموجود كانت مقصورة على المحاكاة والتقليد ، محاكاة التفكير الغربى وتقليده ! كنا فى شبه اغماء ، لاشعور لنا بالذات ... لانرى أنفسنا ، ولكن نرى العرب الغابرين ! ... لم تكن كلمة (أنا) معروفة للعقل المصرى ، ولم تكن فكرة الشخصية المصرية قد ولدت بعد !

وجاء الجيل الجديد فاذا هو أمام روح جديد وأمام عمل جديد ، لم يعد الأدب مجرد تقليد أو مجرد استمرار للأدب العربى فى روحه وشكله ، وانما هو ابداع وخلق لم يعرفهما السلف . وبدت الذاتية المصرية واضحة ، لافى روح الكتابة وحدها ، بل فى الأسلوب واللغة أيضا ... لقد بدأنا نعى ونحس وجودنا ..

وأول مظاهر الوعى شخصية الأسلوب ، واستقلال طريقة التعبير ، ومايتبعها من الفاظ وأخيلة ... كل هذا أصبح اليوم جيلا معروفا ، ولم أكتب هذه الصفحات من أجله ، فحاجة مصر الى الاستقلال الفكرى أمر لانزاع فيه » (« تحت شمس الفكر ») (٥) (٤)

---

(٤) من اجل السعى فى سبيل " الاستقلال الفكرى " انشأ ادباء " المدرسة الحديثة " مجلة " الفجر " عام ١٩٢٥ . ويكتب محمد خيرى سعيد موضحا " فكرة " المجلة فيقول : اننا ننادى بالاستقلال الفكرى ، ونعتقد ان الاوان قد ان لتحقيق هذا الاستقلال " (" الفجر " ، العدد ٢٤ ، ٢٦ يونيو ١٩٢٥) . ومن اجل ذلك انكب محمد خيرى سعيد لأعوام على قراءة مؤلفات الغرب فى شتى الفنون

نشأت فكرة استقلال التمثيل المصرى اولا فى منتصف العقد الثانى من هذا القرن ، وذلك فى قمة مرحلة التعريب والتمصير والاقتباس عن الادب الغربى ، فى مرحلة كان التأليف المسرحى فيها كلية فى اسر مكونات المسرح الغربى مع بعض الاضافات المحلية . مثل المقاطع الغنائية والنبرة الخطابية او الرومانسية البكائية ....

« الفكر » لا « الواقع »

ليس غريبا مع هذا التعطش الى « الثقافة » والى « الغذاء الفكرى » و « المعنويات » أن يكون الطريق الى تأهيل الفن الدرامى للقبول فى حديقة الأدب العربى هو الفكر ، وليس من خلال معالجة الواقع وقضاياه ، أو من خلال المسرح وفن التمثيل .

هناك ـ كما أشرنا ـ احساس عام بضآلة هذا « الواقع » وتخلفه « المذهل » ، كما أن معرفة الأدباء والكتاب فى هذه المرحلة « بالواقع » ، وخبرتهم به هامشية أو سطحية . وليس هناك تراث معرفى أو نقدى ما يساندهم ، وأغلب من يتعاطون الأدب والفن من « الهواة » .

بمقدار اكتشافهم لعالم الفكر والفن الغربى ، ومايحويه من ثراء ذهنى وروحى ، تطلعوا بعين الخيال الى آفاق العالمية وقضايا الانسان « فى أفكاره الثابتة فى كل زمان » (بتعبير الحكيم) ، وتطلعوا الى « الخلق » و « الابداع » و« المشاركة فى سماء « الحضارة الرفيعة » وهذه جميعا من مفردات هذا الجيل (جيل « الحنين الحضارى »)(٥)، وينعكس هذا بوضوح على تعليق طه حسين على « أهل الكهف » وعلى المنظور الذى استوعب منه المثقفون وكبار الأدباء هذا العمل الأدبى . فطه حسين فى تعليقه السابق لايتوقف لحظة ليناقش محتوى « أهل الكهف » ، وانما يقيّمها فحسب من مضمون ما حققته للأدب العربى ازاء الآداب الأخرى أو إزاء أدب الغرب ، وعلى نحو مشابه استوعبها الجيل التالى الذى عبر عنه بهاء طاهر (ومن هذا المنظور استوعب البعض أيضا « عودة الروح »)(٦) .

والقضية الثابتة انه ما كان يمكن تأصيل الدراما كفرع من فروع الأدب العربى انطلاقا من المسرح القائم . والمسرح حتى ذاك إما بيت أجنبى هو « الأوبرا » وهو مخصص فى موسمه الرسمى للفرق الأجنبية ، ويؤمه الأجانب وأولو الأمر والذوات . وإما مسرح « محلّى » يقوم على القوالب المسرحية الممصرة (التى تتراوح بين الاضحاك والارتجال والغناء و « المناحات العاطفية » أو المليودراما الزاعقة) ، والتمثيل والاخراج يقومان على الارتجال والاجتهاد ، والموهبة الفطرية والصدفة ، التى قد تقود احيانا العامل الحرفى ، والبائع المتجول ، والفتاة الأمية ، والأفندى الموظف ، الى خشبة المسرح وعالم الأضواء . ففن التمثيل أو « التشخيص » كما كان يسمى إذ ذاك بعيد عن دائرة الفنون الراقية ، وإن أقبل

---

(٥) من منظور الفكر السياسى والشعور القومى بالحاجة الى هذه الفنون المفتقدة يقيم محمود الخفيف فى مقال له عام ١٩٣٧ جميع اعمال الحكيم المنشورة حتى ذاك .
قد حقق الحكيم ـ كما يذهب ـ فى مجال " القصة المصرية " ما حققه عبدالوهاب فى " الموسيقى " ومختار فى " النحت " (" الرسالة " ١٩٣٧ ، ١٧١٩)

(٦) انظر رسالة د . على مصطفى مشرفة (فبراير ١٩٣٤) فى " صفحات من التاريخ الادبى لتوفيق الحكيم ... " القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٤٢

عليه جمهور الأفندية ووجهاء المدينة والريف ، على أنهم يقبلون عليه من أجل المتعة والتسلية . واحيانا « الصيد » وراء الكواليس . وليس لنا أن نغفل الحواجز الذهنية والتراثية التى مازالت حتى الآن - وإن خفت حدتها - تعوق ادماج التمثيل فى دائرة الفنون العربية (٧) ، وإن قيل وأشيع أن « المسرح هو أبو الفنون » .

وهكذا دخل النص الدرامى حديقة الأدب العربى الحديث من خلال مسرح الفكر ، أى كفن من فنون القول لاالتمثيل .

ويوضح الحكيم فى « سجن العمر » كيف استوعبت البيئة الأدبية مسرحه الفكرى دون صعوبات : « فالبيئة الادبية فى بلادنا كانت فعلا مستعدة لتقبله » . « فى حين » أن البيئة المسرحية كانت لاتزال فى واد آخر ... وخاصة بعد عودتى من الخارج ... فقد اختفت حتى المترجمات الجيدة ، وخضع المسرح وقتئذ الى تيارين اثنين : التيار الاضحاكى والتيار الابكائى ، وكان لابد إذن من تيار ثالث هو التيار الثقافى ... » (٢٢٦) .

وبديهى أن الترجمة والتعريب - على مالهما من تأثير - لايكفيان لترسيخ فن مفقود ، والأغلب أن تظل روائع الادب المسرحى المترجمة بعيدة عن آفاق الجمهور فى غياب النصوص الآدبية العربية الدرامية المماثلة . ومن هنا كان الدور الذى ادته مسرحيات الحكيم الذهنية . كانت شيئا جديدا ، عبر عنه « أستاذ الجيل » لطفى السيد فى أول لقاء له مع الحكيم بعد نشر « أهل الكهف » و « شهرزاد » بقوله : « أنت شيخ طريقة » (« صفحات » ٥٥) .

بهذه الأعمال الأولى اشتهر الحكيم بين يوم وليلة ، وفتحت امامه ابواب كبار القوم ورجال العلم والثقافة ، وانضم بها دون جهد الى اعلام الادب (خليل مطران وطه حسين والعقاد والمازنى والزيات ...) ، اولئك الذين كافحوا طويلا من أجل احتلال مكان الصدارة [٨].

الفرقة القومية

حين انشئت « الفرقة القومية » فى مصر عام ١٩٣٥ - وهو حدث كبير فى تاريخ

(٧) يشير الى ذلك احد رواد التمثيل العربى فيقول فى مقال له عام ١٩٦٨ ، ان التمثيل لم يدمج بعد دمجا عضويا بالفنون العربية لم يصبح بعد من مكونات الذوق والوجدان العربى ولم يصبح " طعاما ذهنيا وعاطفيا ينشده الجمهور وينبثق من الواقع العربى " .

" وعلى الرغم من مرور اكثر من مائة عام على محاولتنا استنبات المسرح فى التربة العربية ، فقد بقيت المسرحية ولا اقول مضمونها كما ذكرت ، غريبة المذاق عند رجل الشارع على الرغم من الجهود الجبارة التى بذلت لنشرها لانها تنبو عن مألوفة فى التذوق وتتعالى على الافق الذى الف يتعاطى منه الترفيه النفسى ولطائف التسلية ، ثم ما يعمل على تزويده بابعاد جديدة من المعرفة .

ومن هنا تأتى ان المسرح العربى لم يستقر بعد فى الوضع السليم الذى يهيىء له ان ياخذ سمته الى الانتشار بين جميع الطبقات الجماهيرية فى خط تصاعدى ." ومن الواضح ان زكى طليمات ، صاحب هذا الحديث ، يتحدث عن الصورة المسرحية من وجهة شاملة اى كتمثيل ونص ادبى وشكل فنى وتعبيرى . الخ (" المجلة " ، العدد ١٢٥ ، مايو ١٩٦٧ ، ٣٠)

(٨) جدير بالاشارة ان " اهل الكهف قد صدرت اولا فى طبعة محدودة على حساب المؤلف ووزعت على كبار الادباء وعلى الاعلام من رجال الفكر والصحافة .

فن التمثيل العربى [٩] ـ كان من الطبيعى من واقع هذا التاريخ أن تفتتح الفرقة موسمها الأول بمسرحية الحكيم « أهل الكهف » ، وأن يتجه هذا المسرح الناشىء الى تقديم نماذج أدبية من روائع هذا الفن . فاختار فى موسمه الأول الى جانب « أهل الكهف » مجموعة من المسرحيات المترجمة هى على التوالى « الملك لير » لشكسبير ، و « أندروماك » لراسين . و « تاجر البندقية » لشكسبير ، و « نشيد الهوى » لروبير دى فلير ودى كرواسيه ، و « السيد » لكورنيل .. وتكررت هذه النسبة بين المسرحيات المؤلفة والمترجمة فى المواسم التالية .

ومع ذلك كان الأمل أن يفتتح الموسم الثانى للفرقة القومية بمسرحية من وضع طه حسين وتوفيق الحكيم .

ويوجه مدير الفرقة شاعر القطرين خليل مطران إلى الأديبين الكبيرين رسالة يقول فيها : « إنا لنرقب منكما ما نرقب والفن التمثيلى مشوق أشد الشوق الى الفجر الذى ستطلعانه عليه فى اللغة العربية بعد ليله الدامس الطويل .. » (« صفحات » .. ٤٩) على أن « أهل الكهف » سقطت على المسرح ، و « تاه النظارة فى رموزها المغلقة وحوارها الفلسفى » كما يذكر فتوح نشاطى الذى عاصر هذه التجربة على مسرح الأوبرا (« خمسون عاما فى خدمة المسرح » ، جزء أول ، القاهرة ١٩٧٣ ، ٩٢) .

● ● ●

ويسجل الحكيم نفسه انطباعاته بعد مشاهدته لمسرحيته فى ليلتها الرابعة فيقول : « بعد مشاهدة تمثيل روايتى ايقنت انها لاتصلح للتمثيل على الوجه الذى الفه أغلب الناس . فالممثلون يعرضون مواقف وازمات لايرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لاثارة العواطف » .

على أنه فى نفس الوقت كان يرى أن مهمة « الفرقة القومية » هى « اقرار مذهب من مذاهب التمثيل لم يكن مألوفا فى مصر والشرق العربى ... فلقد كان المعروف لجمهورنا من قبل أن المسارح تؤم للمتعة الرخيصة الزائلة .. لا للمتعة العقلية الباقية » (« سجن العمر » ٢٢٨) على أن الفرقة القومية ذاتها لم تحقق فى أعوامها الأولى نجاحا ما فى هذا الباب ، أو فى تقريب فن التمثيل الجاد الى جمهور كبير من الناس [١٠] . فقد فاجأت الجمهور بهذا الحشد من المسرحيات الكلاسيكية الصعبة التى لاعهد له بها ، وقوبلت لذلك بنقد شديد (« سجن العمر » ٢٢٧) .

(٩) يوضح زكى طليمات اهمية هذا الحدث فى تاريخ المسرح العربى فى كتابه . " فن الممثل العربى " القاهرة ١٩٧١ ، ١١٨ ـ ١٢٤

(١٠) زكى طليمات ، " مناوأة الخدر والنعاس فى الادب العربى " فى " الرسالة " ، ١٩٣٩ ، السنة السبعة ، ١٠٩١ .

وظل جمهور الأدب والثقافة على اختلافه الشديد هو جمهور الكلمة المكتوبة والقيم الجمالية الانشائية . أو جمهور يحيا بين الكتب والمجلات الآدبية ومن خلال الكلمة المكتوبة ذاع مسرح الحكيم [١١]

هذه هى الأصول الأولى لشهرة الحكيم من منظور التاريخ . ولكنها وحدها لاتفسر ذلك الرواج الكبير المتواصل . وهو سؤال يلح على الكثيرين اليوم أكثر من أى وقت مضى ، ويطرحه كتاب مسرحيون مثل على سالم والفريد فرج ... فى أحاديثهم ويناقشه العاملون فى التمثيل العربى ... ولذلك حديث آخر .

●

---

(١١) الوجه الاخر لذلك هو انعزال " التمثيل " او " التشخيص " عن " الادب " كما يشير الحكيم فى " زهرة العمر " (١٩٤٣) . " فالتمثيلية " لدينا لا يمكن ان تقرأ ، لانها قائمة على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجات ! ولا تعرف بعد الحوار القائم على دعائم الفكر والادب والفلسفة (١٧) والقارىء العربى اذ ذاك لم يالف قراءة النص العربى كأدب كما حدث فيما بعد فى الخمسينيات من خلال مسرحيات نعمان عاشور ويوسف ادريس وسعد الدين وهبة ومحمود دياب .

الفصل السادس :

« أهـل الكـهـف »
أو مـأساة البـعـث

البعث : المشهد الأول فى كهف بوادى الرقيم . ينفض أهل الكهف (مشلينيا ومرنوش والراعى وكلبه « قطمير ») عن أنفسهم غشاء النوم ، ويتساءلون « كم لبثنا هنا ، يوما أو بعض يوم » لقد اخفى الوزيران مشلينا ومرنوش عن الملك الوثنى دقيانوس اعتناقهما المسيحية ولكن أمرهما انكشف ، فهربا ، فأواهما الراعى يمليخا فى الكهف ، وها هم بعد اليقظة يسترجعان قصتهما .

يمليخا : دقيانوس عدو المسيحية ما كان يعلم أن وزيريه مسيحيان .

مرنوش : (فى اندفاع مقصود) : وهو لايعلم كذلك أن ابنته مسيحية .. هذا الآمر بذبح المسيحيين .

يمليخا : (فى استغراب) ابنته ؟ « الاميرة بريسكا ! ؟»

لقد افتضح أمرهما بواسطة رسالة بخط مرنوش موجهة الى ابنة دقيانوس يفيدها انه ذاهب بصحبة مشلينيا لصلاة الفصح .

كل من مشلينيا ومرنوش تشغله همومه الخاصة ، الأول يفكر فى حبيبته بريسكا والثانى فى أسرته وولده ، فى حين يعيش الراعى يمليخا بوجدانه وقلبه فى الدين الجديد .

يخرج يمليخا من الكهف ليحضر بعض الطعام ، ولكنه يعود ليخبرهم كيف أثار منظره ومطلبه فزع الناس واستغرابهم ، فالنقود التى معه لم تعد متداوله ، فيراودهم الشك فى المدة التى قضوها فى الكهف ، فشعورهم مرسله وأظافرهم طويلة على هيئة لم يعهدوها ، وإن لم تتغير أعمارهم .

ويحتشد جمع غفير أمام الكهف ، ثم يدخلون حاملين مشاعلهم ، باحثين عن يمليخا لاعتقادهم أنه قد عثر على كنز . « ولكن .. مايكاد أول الداخلين يتبين على ضوء المشاعل منظر الثلاثة حتى يمتلىء رعبا ويتقهقر وخلفه بقية الناس فى هلع » ، وترتفع أصواتهم فى لغط شديد « أشباح .. الموتى .. الأشباح ... » (ص ٣٥/٣٦) .

سرعان ما تنتشر أخبار « أهل الكهف » فى المدينة ، وتصل هذه الأخبار الى أسماع الملك وابنته الاميرة بريسكا ومربيها غلياس . ومن خلال حديثهما نعرف ما يتداوله الناس عنهم من قصص وأساطير ، فتاريخ عصر الشهداء ـ كما يقول غلياس ـ يروى « أن فتية من أشراف الروم هربوا بدينهم من دقيانوس ، ولم يظهروا ، ولم يعلم عنهم شىء ، وقد لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم وينشئون عنهم الأساطير ، مؤكدين عودتهم ... » .

ويؤكد غلياس القصة كحقيقة تعيش فى وجدان الناس .

غلياس : « نعم يامولاى . ومن مات سوف يبعث تلك قصة البشرية الخالدة ، واذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون ، وإذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف أجناسها وأجيالها قد اتحدت وتلاقت فى قصة واحدة . أفيمكن يامولاى لضمير البشرية قاطبة أن يخطىء ؟

الملك : (يفيق من تأمله) اذن ماذا ننتظر ياغلياس ؟ لم لاتذهب الى الغار فتأتى بهؤلاء القديسين ضيوفا كراما على قصرنا ؟

قديسون وأحياء :

يقطع هذا الحديث حضور أهل الكهف ، فقد احضرهم الناس الى القصر ، ويرحب بهم الملك : « ... نعم أيها القديسون ! اننا كنا ننتظر هذه اللحظة المجيدة ، لحظة ظهوركم منذ أمد طويل كما هو مدون فى التاريخ .. »

ولكن « القديسين » لايفهمون مايقول ويريدون الانصراف ، كل الى ما كان يشغله قبل لجوءه الى الغار . فيمليخا يريد الانصراف الى غنمه التى ترعى الكلأ فى مكان لايعلمه سواه ، ومرنوش الى امرأته وولده ، « فهما ينتظران أوبته » كما يقول . أما مشيلينيا فهو تواق الى معرفة احوال الأميرة بريسكا ، ابنه الملك دقيانوس ...

ويواجه « أهل الغار » هذا العالم المغاير ، فالملك يخاطبهم كقديسين من الماضى ، فى حين أنهم يتحدثون ويسلكون كأحياء يتابعون حياتهم بعد غيبة قصيرة . وبإيجاز فهما يتحدثان لغتين مختلفتين ، ومن البديهى أن يرتاب كل طرف فى « عقل » الطرف الآخر .

الراعى يعود الى الكهف

الوحيد الذى يراوده من البداية الاحساس بالغربة هو الراعى يمليخا . ومع ذلك يخرج باحثا عن غنمه . على أنه يرتد سريعا الى القصر داعيا صاحبيه الى العودة

الى الكهف . فالعالم الذى صادفه فى الخارج ليس عالمهم ، ولا أمل أن يفهم هذا العالم أو يفهمه هذا العالم (٧٣) ولا مكان لهم فى الوجود غير « الكهف » ، فهو الحلقة التى تصلهم « بعالمهم المفقود » كما يقول :

مرنوش : ماذا تعنى ؟
يمليخا : أتدرى كما لبثنا فى الكهف ؟
مرنوش : أسبوعا ... شهرا على حسابك الخرافى ؟
يمليخا : (على نحو مخيف) مرنوش إنّا موتى ! أنّا اشباح
مرنوش : ماهذا الكلام يمليخا ؟
يمليخا : ثلثمائة عام . تخيل ، ثلثمائة عام لبثناها فى الكهف .
مرنوش : مسكين أيها الفتى
يمليخا : هذا الفتى عمره نيف وثلثمائة عام . لقد مات دقيانوس منذ ثلثمائة عام . وعالمنا باد منذ ثلاثة قرون .
مرنوش : عالمنا باد ؟ وأين نحن إذن ؟ (٦٤) .

ولكن مرنوش رغم رؤيته لما أصاب عالمه السابق من تغيير لايستطيع ان يتصور أو يعقل ما يدعيه يمليخا ، فهو يريد الانصراف إلى أهله وبيته وولده فحسب .

مرنوش : أتريد ان ندفن أنفسنا أحياء فى هذا الكهف ؟
يمليخا : نعم ، فلنذهب الى عالمنا
مرنوش : أذهب أنت
يمليخا : وانت يامرنوش
مرنوش : أنا لى أهل وبيت وولد ينتظرونى .

أما مشلينيا فإنه يبدل بثيابه القديمة ثيابا جديدة ، ولايعول على المدة التى امضاها فى الغار ، فهو يواجه هذه القضية الصعبة بمنطق العقل المتأمل مثله فى ذلك مثل مرنوش .

مرنوش : اننا نحس ونشعر ونعقل . وليس لدينا العقل الذى يصدق ان ليلة الكهف تمخضت وولدت ثلثمائة عام . واذا كان هو (يمليخا) يملك هذا العقل ، فعقله ولاريب من طراز آخر ادق من طراز عقولنا .
مشلينيا : أجبنى ياميليخا ! ما الذى يجعلك تختلف عنا فى هذا ، ومع ذلك ، هب أننا نمنا ماشئت من أعوام ، فماذا يغير هذا من حياتنا الآن ؟ السنا فى الحياة ، نحمل قلوبنا وآمالا ؟ (٧٤) .

ولكن منطق يمليخا لايقل بلاغة وعمقا عن منطق صاحبيه ، بل هو يفوقهما باحتكامه الى الأحساس والخبرة وبقدرته على مواجهة نفسه بالحقيقة .

يمليخا : .. لقد صرتما أنتما أيضا غريبين عنى منذ قليل . أنتما البقية الباقية بعد أن مضى كل شيء كحلم . وانطفأت عصور وأجيال فى شبه ليلة واحدة .. آه لو تعلمان ايها الاعميان مارأيت الآن فى شارع بطرسوس

ان كانت هذه بعد مدينة طرسوس ! لو رأيتماني وقد أحاطت بي ناس في ثياب غريبة ، وعلى وجوههم ملامح عجيبة ، وهم ينظرون الى نظرات كاد قلبي ينخلع منها ، وكأنهم يتفحصون أمري تفحص من يحسبني من عالم الجن .

ابقيا اذن ما شئتما في هذا العالم لقد صرت وحيدا فيه وليس يربطني اليه سبب ، ولئن كنتما لم تحسا بعد الهرم ، فإني بدأت أحس وقر ثلثمائة عام ترزح تحتها نفسي .. الوداع ياأخوان الماضي ! اذكرا عهدنا الجميل .. عهد دقيانوس ! (٧٥ - ٧٧) .

مرنوش يزهد الحياة بعد البعث

ويصور الفصل الثالث من المسرحية فشل مرنوش ومشلينيا في التمسك بوهم استمرارية الحياة ، أيا كانت الفترة التي قضياها في الغار . يدرك ذلك أولا مرنوش الذي خرج إلى بيته وزوجه وولده . فهو يعود ذاهلا بعد أن وجد مكان بيته سوقا للسلاح وعرف ان ابنه وزوجه قد ماتا منذ زمن طويل ، بل إن ابنه قد مات في سن الستين .. ويحاول مشيلينا عبثا التخفيف عنه .

مرنوش : (صائحا) كفى هراء . كفى هراء . ولدي قد مات ولاشيء يربطني الان بهذا العالم المخيف . نعم صدق يمليخا . هذه الحياة الجديدة لامكان لنا فيها . وإن هذه المخلوقات لاتفهمنا ولانفهمها ، هؤلاء الناس غرباء عنا ، ولاتستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها ان تجعلنا منهم .. نعم يامشلينيا انا بعيدون عن هذه المدينة وسكانها بمقدار ثلثمائة عام ، وان يمليخا لم يجن ولم يكذب . اني الآن فقط ادرك هذه الحقيقة . ثلثمائة عام مضت ، وها هو عالم آخر يحيط بنا كأنه بحر زاخر لانستطيع الحياة فيه كأننا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو الى ملح » (٩٢) .

هيهات أن ينسى مرنوش عالمه السابق وان يعيش في الحاضر كما يدعوه مشلينيا . فالحياة « المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صله وعن كل سبب لهي أقل من العدم بل ليس هناك قط عدم . ما العدم الا حياة مطلقة » كما يقول (٩٦) .

وهذا يعني انه لاتوجد حياة مطلقة ، وان الحياة يحُدها على الدوام الزمان والمكان . فهل هذه هي « الفلسفة » التي يبني عليها الحكيم قصة « أهل الكهف » (كما يذهب د . محمد مندور) ؟

ولكن هذه « الفلسفة » أو المقولة لاتنعكس على تكوين المسرحية ولاتتبلور كنسق فكري يتخلل فصولها . بل وان المسرحية تنتهي بنفي مفهوم الزمن المادي التاريخي هذا وبالانتصار للحب الصوفي الذي يفوق الزمن . وأيا كان الأمر ،

فلنكتف الان بطرح هذا السؤال ولنتابع آولا عرض المسرحية .

وأخيرا يودع مرنوش صاحبه قائلا : « انّا اشباح .. » . « انا ملك التاريخ . وقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين الى الزمن .. فالتاريخ ينتقم . الوداع يامشلينيا » (ص ٩٨)

مشلينيا بين الماضى والحاضر

لايرى مشلينيا فى الفترة التى قضاها فى الكهف عائقا عن مواصلة حياته ، فهو يرى الاميرة بريسكا فى القصر كما عهدها قبل هروبه الى الغار ، دون أن يدرك ان بريسكا ابنة دقيانوس قد ماتت عن خمسين عاما منذ زمن بعيد . أما الاميرة التى ينظرها أمامه فهى شبيهتها وتحمل اسمها فحسب ويقوم الحوار بينهما على هذا اللبس . فهو يبثها لواعجه وأحزانه ويتوسل اليها أن تفضى له بمكنون ذاتها وان تزيل ما علق به من ريب وظنون ، بينما هى تتحدث اليه كقديس من الماضى يعانى من الخلط أو قد اصابه مس تقول بريسكا :
مأجملك بطلا من أبطال المآسى الاغريقية « ... الامر العجيب انك لم تعد تخيفنى ! نعم لست أخاف جنونك اللذيذ هذا بل انى لاحب ان استمع الى قصصك ... تكلم مانوع خيانتى ؟ ولمن ؟ لك أنت » (١٠٤)

وحين تكشف له الحقيقة يكاد يصيبه الخبل فيصيح : « لست اياها .. ومن تكونين اذن ! آنت ؟ أنائم أنا ؟ أحى أنا ؟ أاكون فى حلم مضطرب مختلط، الهى ؟ ... أيها الاله اعطنى عقلى اري به ... اليقظة . النوم . العقل . العقل . مرنوش اين انت يامرنوش ؟ ... أين نحن الآن ؟ أحلام الكهف ؟ اهى احلام الكهف ؟ أأنا فى حقيقة ؟ ... يايمليخا ... انا لانصلح للحياة انا لانصلح للزمن ... » (١١٨/١١٩) .

على انه لبرهة يتعلق بوهم الحاضر وبالحياة وبالاميرة بريسكا التى ينظرها أمامه .

مشلينيا · ماهى الثلثمائة عام ؟ وماهى تلك البراهين التى تستطيع أن تثبت لى انك لست اياها ؟ وما هو ذلك الويل المروع الذى يتربص بى اذ ينكشف لى انك امرأة أخرى وان بيننا هوة ؟ كل هذا لايعنى الآن ، لانى عائش الآن فى حقيقة واحدة : اننى سعيد هنا ... وان قلبى هنا !
بريسكا : ماذا تريد منى ؟ ينبغى لك ان تصحو . آن الوقت لأن تبصر ...
مشلينيا : لا اريد . لست اريد أن أبصر الآن . الابصار لى موت اتريدين ان موت ؟ (١٣٠)

مشلينيا ـ كما تقول بريسكا ـ هو خطيب جدتها الغابرة ، التى ماتت كقديسة ،

فى حين انها فى العشرين من العمر ، وهيهات ان يلتحم الماضى العتيق بهذا الجسد البض هذا « الجسد المادى » يهبط مشلينيا من الوهم الى « عالم العقل » ، وهذا هو « الهول والشقاء الآدمى » الذى لاخلاص منه (١٣٢) . وأخيرا يدرك مشليتيا انه لاسبيل الى عبور الزمن ، فيقول لبريسكا : «ان بينى وبينك خطوة ، بينى وبينك شبه ليلة فاذا الخطوة بحار لانهاية لها . واذا الليلة أجيال ... اجيال ... وأمد يدى اليك وانا اراك حية جميلة امامى فيحول بيننا كائن هائل جبار هو التاريخ ! نعم صدق مرنوش .. لقد فات زماننا ، ونحن الآن ملك التاريخ .. ولقد أردنا العودة الى الزمن ولكن التاريخ ينتقم ... الوداع (١٣٣) .

وهذا يعنى ان « البعث » لم يرفع الزمن ولم يغير من شىء ، وأن « أهل الكهف » هم ضحية البعث ، وأن مأساة أهل الكهف ، ان كانت هناك مأساة هى « البعث » .

الزمن يحلمنا ثم يمحونا

أما الفصل الاخير فهو من جديد فى « الكهف » بالرقيم .

عاد أهل الكهف الى المكان الذى بعثوا فيه ، وها هم فى انتظار الاوبة الاخيرة يسترجعون ما عاشوه بعد البعث ، ويتساءلون فى حيرة : «أحلم أم يقظة ، أخرجنا حقيقة الى القصر والمدينة ثم عدنا ، أهو حلم كالحقيقة » ويتساءل يمليخا الراعى أيضا « ما الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة ؟ لقد اختبل عقلى » (١٤٢) ويعلق مشليتيا قائلا :

« ... تلك كلها من فنون الحلم الذى يبشع بها الحقيقة . نعم يامرنوش ... وان الحلم أحيانا كالفن لاينقل الحقيقة كما هى بل يسبغ عليها من عبقريته جمالا لم يكن او بشاعة لم تكن ! » (١٤٤) .

ويبدو وكأنهم يريدون معاودة الكرة ومحاولة الخروج من جديد من الكهف ، فها هم يطلبون من يمليخا ان يخرج من جديد ليشترى لهم طعاما ، ولكن الموت يغشى هذا الاخير وهو يقول :

«انى أموت ولاأعرف . هل كانت حياتى حلما . أم حقيقة » (١٤٦)

وهكذا تسقط الحواجز بين الشخوص ، فهم فى النهاية يرددون نفس الافكار ويتحدثون عين اللغة ، وهى لغة الحكيم بمفرداتها ووقعها المألوف .

يمتد الحوار بين مرنوش ومشلينيا على نحو مشابه ، فهذا الاخير يعلق الآن بالاميرة بريسكا التى صادفها فى القصر ويردد فى يأس : « اريد ان أعيش ... » ، على انه كما يذهب مرنوش يطلب المحال ، فمصر ـ كما يقول ـ قد حاولت عبثا ان تنازل الزمن . ويفاجئنا هذا الحديث عن مصر او هذا التشبيه دون ان نتبين مرماه وغايته .

مرنوش : « لافائدة من نزال الزمن ... لقد ارادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن فى مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة كما قال لى يوما قائد جند عاد من مصر ، كل صورة فيها هى للشباب من آلهة ورجال وحيوان ... كل شيء شاب ... ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة ولاتزال ولن تزال ... ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كما شاء ، وكلما كتب عليها ان تموت ... » (١٥٠) .

وليس لهذا الحديث المقحم على القصة معنى سوى ان الموت او الافول هو مصير الاحياء والحضارات على حدٍ سواء ، وان لاجدوى من مناهضة هذا « القانون الطبيعى » ، ولكن الكلمات السابقة تؤيد ضمنيا فكرة البعث ، و « عودة الروح » ؟ ومن ثم نسأل : ألا تنافى فكرة البعث هذه مضمون « أهل الكهف » ؟

« نحن نحلم الزمن » أو اشكالية البعث ومنازلة الزمن

يواجه الحكيم فى النهاية مشكلة البعث . فالقصة قد اثبتت بطلان فكرة البعث من خلال فشل اهل الكهف أو كما يقول مرنوش قبل موته : « أو لم نر بأعيننا افلاس البعث » (١٥٢) .

ويقف الحكيم فى النهاية حائرا مضطربا ، فكيف له ان ينقذ فكرة البعث التى نفتها القصة ؟

تظل قضية البعث معلقة ، فهى « قضية ايمان » كما يقول مشلينيا فى النهاية ويختلط فى حديثه مفهوم « البعث » مع مفهوم « الزمن » و « منازلة الزمن »

مشلينيا : .. نحن نحلم الزمن ، هو وليد خيالنا وقريحتنا ولاوجود له بدوننا وان تلك القوى المركبة فينا وهى العقل ... هو الذى اخترع مقياس الزمن ...

وقد استطاع هو ورفاقه ان يحطم الزمن ، ان يحطم ثلثمائة عام فى ليلة واحدة .. ويتساءل مرة بعد اخرى .. ربى ! هذه المبارزة بينى وبين الزمن أتراها انتهت بالنصر له ... آه لقد تعبت ... تعبت من الكلام ومن التفكير ... ومن الحياة ، بل من الحلم ، بل هى حلم مهوش مضطرب .. الى الحقيقة اذن .

ويموت مشلينيا معلنا ايمانه بالبعث وان فشل هو ورفاقه فى الحياة بعد البعث . وهذا قليل من الاضطراب الذى يصيب الصفحات الاخيرة من القصة فهل نازل مشلينيا الزمن وانهزم كما يدعى ؟ اليس البعث معجزة او اسطورة ؟ أم أن المفاهيم هنا تختلط وأن منازلة الزمن حديث مقحم على السياق ؟

أيا كان الأمر فان منازلة الزمن هذه لاتنبع من التكوين الدرامى للمسرحية وأنما

هو حديث عرضى ينطق به مرنوش (« لافائدة من نزال الزمن ») ثم مشلينيا (« هذه المبارزة بينى وبين الزمن ... ») . منازلة الزمن كفكرة فحسب من العسير ان تثير فينا الأسى او يكون لها اثر تراجيدى . والتراجيديا ليست فكرة وانما هى اولا تكوين درامى جدلى او ديالكتيكى .

الغريب اننا نتعاطف مع يمليخا الذى يتقبل « الحقيقة » سريعا (وهو ان ثلثمائة عام تفصله عن عالمه الأصلى) أكثر مما نتعاطف مع مرنوش ومشلينيا اللذين يؤجلان الرؤية ويحاولان اولا الاحتيال بالعقل على الحقيقة . ومرجع ذلك ـ كما نرى ـ انه لايوجد مجال او حيز ما لحرية الاختيار فى « أهل الكهف » وبالتالى ليس هناك صراع درامى بالمعنى الحقيقى . ليس هناك علاقة تبادل بين « أهل الكهف » والزمن وليست هناك امكانية تصالح بينهما ، وانما العلاقة بينهما هى كما تعرضها المسرحية من خلال معجزة البعث ـ علاقة تقابل ثابتة . الزمن فاصل قاطع والزمن هو الغالب والانسان هو المغلوب . ليس فى « أهل الكهف » صراع حقيقى بين الحرية والضرورة .. الضرورة كمايمثلها الزمن الفاصل تتغلب فى اللحظة التى ينقشع فيها الغشاء وتعرف القصة ويحدث هذا بلا صراع حقيقى . نعم يرغب مشلينيا فى نسيان الماضى كى يعيش فى الحاضر ، ولكن ما هذه الا رغبة عابرة ، وسرعان ما يواجه بأن الحاضر لايحتمله وانما يعتبره من الماضى ، فيقفل راجعا من حيث أتى . أما الحديث عن منازلة الزمن فيظل حديثا ، ولو ان مفهوم منازلة الزمن قد تجسم من خلال التكوين الجدلى الدرامى للمسرحية ، لما كانت هناك حاجة الى الحديث عن منازلة الزمن .

ان التناقضات والصراعات التى تقوم عليها التراجيديا تتحول هنا الى تناقضات فى تكوين المسرحية ذاتها .

الواقع والحقيقة

يقول الحكيم ان الصراع فى « أهل الكهف » لم يكن فقط بين الانسان والزمن ، بل هى حرب أخرى خفية قل من التفت اليها ... حرب بين « (الواقع) وبين (الحقيقة) ، بين واقع رجل مثل مشلينيا عاد من الكهف فأحبها واحبته ! فاذا حائل يقف بينهما ، وبين هذا الواقع الجميل ... تلك هى (الحقيقة !) حقيقة هذا الرجل « مشلينيا » الذى اتضح لـ « بريسكا » أنه كان خطيبا لجدتها ! ... لقد جاهد المحبان ، لكى ينسيا هذه (الحقيقة) التى قامت تفسد عليهما (الواقع) ! ولكنهما عجزا ..) (« اوديب » ٤٣/٤٤) .

ولكن ما معنى الواقع وما معنى الحقيقة ؟ أليست حقيقة أهل الكهف هى واقعهم ؟ لقد غلفهم النوم طويلا وان لم يدركوا ذلك عند صحوهم وان توهموا أنهم قد ناموا ليلة أو بضع ليال فى الغار ، وسرعا ما تلحق بهم الحقيقة ويلحق بهم

الواقع ، حقيقتهم أنهم قد ناموا ثلثمائة عام وواقعهم انهم قد استيقظوا بعد ثلثمائة عام فأين هنا الفرق بين الواقع والحقيقة ؟ التفرقة الممكنة فى هذا الاطار هى بين الوهم الاول عند اليقظة وبين الواقع أو الحقيقة .

التفرقة بين « الواقع » و « الحقيقة » هى من أوهام الحكيم الكبرى ومصدرها هو تعلق الحكيم بجماليات الفكر والحلم ، وتشوقه ان يخلد له الفكر والحلم دون معوقات الواقع ومنغصاته وضروراته المادية .

ومن مراجعة سيرة الحكيم ومؤلفاته نتبين جنوحه الواضح الى ان يرى الواقع ويعيشه من خلال جماليات الفكر والحلم ، وليس لذلك الدوام ، فلابد وان يصطدم « الحلم » بماديات الواقع وحقائقه ، وهو مايسميه الحكيم « بالحقيقة » التى تهبط بالواقع الى الحضيض أو تحطم الحلم الجميل ... الخ . وبهذا المعنى يقول فى « عصفور من الشرق » : « ان الحقيقة عملة لاتجوز فى مملكة الاحلام .. » (ص ١٢٢) وبايجاز فالحكيم قد أبدع لنفسه هذه التفرقة بين « الواقع » و « الحقيقة » ولكنها بلا أساس موضوعى .

وتتكرر فى مسرحياته الذهنية مقولة الحقيقة التى تعصف بالواقع أو الحلم أو تهبط بالانسان الى الأرض وخاصة فى مسرحيتى « أوديب » و « أهل الكهف » . وبهذا المعنى يتحدث مشلينيا عن الواقع الذى عاشه أهل الكهف بعد البعث كحلم جميل أفسدته الحقيقة : « أحببت بريسكا التى فى الحلم ... كانت فى الحلم كالغريبة عنى لاتصلها بى صلة ... تلك كلها من فنون الحلم الذى يبشع بها الحقيقة ... ان الحلم احيانا كالفن لاينقل الحقيقة كما هى بل يسبغ عليها من عبقريته جمالا لم يكن او بشاعة لم .. » (١٤٤) .

ومن الوضوح بمكان ان الحكيم يستخدم هنا لفظى « الحلم » و « الواقع » كمترادفات ومن العبث بعد هذا الخلط الحديث عن الصراع بين « الواقع » و « الحقيقة » .

الحب فى الزمن القادم

أما النهاية فتفاجئنا بغرابتها ، على الرغم من ان الحكيم حاول التمهيد لها . فى حوارها مع مشلينيا فى القصر ترميه الاميرة بريسكا بأنه يحب جدتها الغابرة القديسه بريسكا وتثور فى وجهه : « انك تمزج شخصيتى بشخصيتها . انك لاتراني أنا .. بل تراها هى فى ... انها لم تمت عندك بل أنا التى ماتت إذهب عنى .. أذهب من هنا على الفور ايها الرجل » (١٢٦) ثم تمضى فى هذا الحديث الى ان تقول له فى النهاية : « هذا الجسد . انظر ياحبيب جدتى الا تعرف كم عمرى ؟ عشرون ربيعا فقط ... » (١٣٢) ولكن هذه الفتاة التى واجهت مشلينيا بهذه الحقائق « المادية » تسعى فى نهاية القصة الى الكهف بعد مضى نحو شهر

على رجوعه الى الغار كى تدفن معه . فهى لم تشأ ـ كما تقول لمربيها غلياس ـ ان تذهب اليه وهو على قيد الحياة : « ألم أقل لك ؛ محال أن يجمعنا الحب فى هذا العالم أو على الأقل فى هذا الجيل ؟ » .. وتمضى فى هذا الحديث : « نعم الى الملتقى ياحبيبى مشلينيا ، هنا محال ... لكن فى جيل آخر حيث لافاصل بيننا » (١٦٠/١٦١) .

ويقول غلياس المؤدب الاحمق لربيبته بنت العشرين : « غير أن ايمانك يبهرنى . أنك تتكلمين كالواثقة بحقيقة ماتقولين ... لايامولاتى .. ايمانك من نوع فوق طاقتى وفوق طاقة البشر فهمه » . « مولاتى ! ماهو الحب الذى يفعل هذه الاعاجيب ... » (١٦١ / ١٦٢) ويرضخ غلياس لارادتها ويرضى ان تبقى فى الكهف وان تدفن حية مع أهل الكهف كقديسة . فهى كما يقول قبل ان يغلق الكهف ـ «أمرأة أحبت » (١٧٥) .

غنى عن البيان ان هذه النهاية الارادية التى اختارتها هذه « المحبة » أو القديسة « بلا ملمح مأساوى » ولانظن انها قد تثير عند القارىء اليوم شيئا من التعاطف او الشفقة ، بل الارجح ان تثير فيه مشاعر الغضب ،ومع ذلك فقد اثارت قصة بريسكا اعجاب شيوخ الادب وأعلامه فى الثلاثينيات . ويعبر طه حسين عن رأى الكثيرين حين يقول :

« والحب يأخذ (فى « أهل الكهف ») قوة صوفية طاهرة بريئة من كل شائبة لانجدها الا عند كبار المتصوفة والقديسين » .
(« فى النقد » ، « الرسالة » ، ١٥ مايو ١٩٣٣ .

والحق ان ميلودراما العشق الروحى او هذا اللون من الحب العذرى والصوفى او فلسفة الحب الرفيع : الحل للحب ذاته ، قد كانت حتى عهد قريب من مكونات الوجدان العربى . وقد ساهم بوجه خاص احمد شوقى من خلال مسرحيته " مجنون ليلى " فى بعث مفهوم الحب السامى هذا الذى يقوم على تقديس العاطفة وعلى العفة والوفاء والتضحية . ومن الطبيعى ان يطفو تراث الحب العذرى والصوفى الى دائرةالوعى فى بدايات النهضة الحديثة ونمو شعور الفرد بذاته ، وتحت ظروف الحرمان العاطفى والمحرمات التى تسم الحياة العاطفية فى الشرق العربى . ولكن مفهوم الحب العاطفى السامى هذا قد فقد الكثير من تأثيره وجاذبيته فى العقود الاخيرة مع تغير المجتمعات العربية ومع التداخل الحضارى ، بين الشرق والغرب . وان ما زالت وظائف تعويضية كجزء من التراث اللغوى الحاضر وان اختلف الامر من مجتمع عربى الى اخر وفقا لحيز التعبير العاطفى المتاح .

؛ فى مؤلفهما الجدلى الشهير " فى الثقافة المصرية " (بيروت ١٩٥٤) يعرض محمود امين العالم وعبدالعظيم انيس " لأهل الكهف " وصاحبها بالنقد الشديد .

ويتسم هذا النقد بطابع هجائي يخرج به عن القصد . فالناقدان يخوضان انذاك في مطالع الخمسينيات معركة تحول كبيرة في الادب والنقد ومفاهيم الثقافة في مصر ، مرحلة يتوارى فيه جيل من الادباء ويصعد جيل اخر تدفعه تطلعات سياسية اجتماعية وتحررية لم يعرفها الجيل السابق (هو جيل عبدالرحمن الشرقاوى ونجيب محفوظ ثم يوسف ادريس ولطفى الخولى ونعمان عاشور والفريد فرج) وفى ضوء ذلك نستطيع فهم هذا النقد .

يرى المؤلفان عن حق ان معجزة البعث فى " اهل الكهف " تتبخر سريعا فى دائرة ضيقة للغاية من الهموم الشخصية والرغبات المحدودة .فيمليخا تشغله غنمه ومرنوش زوجه وولده وميشلينيا " عشيقته بريسكا " على حد تعبيرهما . وينقد المؤلفان مفهوم الزمن عند الحكيم ، فالزمن ـ كما يذهبان ـ هو عنده رمز للعدم ، وللحياة " هى الخلو من الاحساس بالزمن " الزمن هو الموت والصمت ونقيض الحياة و " أهل الكهف " ... مأساة مصرية بحق ، ولكنها مأساة مصر المهزومة الخانعة المكبوتة ، الخاضعة لسيطرة ملوكها المفروضين وحكامها المستبدين ، مصر التى نعرفها فى اساطير كهنة الفراعنة وامثال عجائزنا وعجزتنا ، لا مصر الشعب ولا مصر الكفاح ، (" فى الثقافة ... " ٨٤) " مصر التى تؤمن بالبعث الخاوى من حركة الحياة ، لا مصر التى تؤمن بالواقع الحى المتطور ... "

ولكن هل " أهل الكهف " فعلا مأساة وهل هى " مأساة مصرية " ؟ لا تكفى للاجابة على هذا السؤال الاشارة الى الاحداث التى كانت تموج بها مصر حين وضع الحكيم مؤلفه (حكيم صدقى الاستبدادى ودستور ١٩٣٠ المزيف ، وحكم محمد محمود والانجليز والملك فؤاد ... والازمة الاقتصادية العالمية وآثارها على الشعب) ولا تكفى الاشارة الى بعد الحكيم عن هذا جميعه ، وان كان هذا البعد بعيد الدلاله .

يظل القول بأن " أهل الكهف " " مأساة مصرية " بالمعنى الذى قصده المؤلفان بلا سند ، وانما من باب التخريج والافتراض ... لقد اراد الحكيم ان يكتب " مأساة " من منظور مصرى او عربى وهذا شىء مغاير .

وهل نستطيع القطع بمفهوم واحد للزمن فى " اهل الكهف " ؟ لا تطور المسرحية مفهوما ايجابيا للزمن او منظورا تاريخيا ما ، كما انها لا تتوقف عند مفهوم واحد للزمن ، وانما تتحرك مع تداعى الافكار والحوار بين شتيت من الوجهات ، من العسير ان تخرج منها بمضمون واضح وايا كان الامر فالفكر التاريخى هو شىء بعيد كل البعد عن خيال الحكيم ، فحلمه هو " براق الفكر " او ما يسميه احيانا " سماء الحضارة الرفيعة " ، وكيف نستطيع ان نطور مفهوما ايجابيا للزمن دون منظور تاريخى !

انهزام أهل الكهف » كان نتيجة حتمية لالتماس الكاتب موضوعاته من

المعجزات او الاساطير » كما يقول الدكتور عبدالقادر القط ، والكاتب يعتمد على حشر الصراع مع الزمن والذى يكون فلسفة لفظية عند الحكيم مفرغة من الدلالة كما يرى الدكتور القط ايضا .

شجب دعوة الرجعيين

على الدوام يسعى الحكيم الى اعادة تفسير اعماله فى ضوء المتغيرات الاجتماعية والفكرية . فهو فى مرحلة متأخرة نحو عام ١٩٧١ يقول فى حديث له ان " المعنى الخفى " الذى قصد اليه فى " اهل الكهف " هو " شجب الدعوة السلفية ، والدعوة الى تقديس القديم لقدمه فحسب ... " ويقول " انا لا اغيب عن الواقع الراهن كما يبدو للبعض .. وعلى سبيل المثال فقد تأثرت فى (أهل الكهف) بمناهضة الرجعية لحركات التجديد فى الفكر والفن تحت شعار قداسة الماضى والحفاظ على التقاليد ... ولعلك تفهم ذلك من حرصى على اعادة اهل الكهف الى قبرهم وكأنى اريد ان اقول لهم : عودوا بقداستكم الى الماضى ... "(١)

لا جدال فى ان الحكيم من دعاة الجديد وانه لا يعيش فى المريخ ، ولكن هذا التفسير يستند فى أحسن الاحوال الى بعض الجزئيات لا الى النص كتكوين متكامل نعم ان مرنوش يتحدث قبل ان يغشاه الموت عن افلاس البعث ولكن ميشلينيا يموت مؤمنا بالبعث ، وبريسكا تضحى بحياتها فى الحاضر على امل البعث والحب فى الزمن القادم . فما هى المقولة التى تنتهى اليها المسرحية وهل المقصود هو البعث بالمعنى الحرفى للفظ ام بالمعنى المجازى ؟ وما هو هذا المعنى المجازى الذى يلحقه الحكيم بمسرحيته ، فما هو؟ " شجب الدعوة السلفية . ! "(٢) يظل هذا المضمون باهتا شديد التجريد ونعتقد انه من باب التخريج وتحميل النص ما لا يحتمل ... (خاصة حين نتذكر ان الحكيم قد وضع فى هذه الفترة ايضا " عودة الروح " ومحورها هو البعث حين يحين الزمن ، والبعث هو محور مسرحيته " ايزيس " وقد ظلت فكرة " البعث طويلا من الاخيلة المحببة عند الحكيم) .

بالمثل تظل تلك التفسيرات التى ينسجها د . ابراهيم درديرى حول " اهل الكهف " من صنع المفسر ، فمصدرها هو قناعاته ان " الحياة الروحية " عند الشرقى ـ على خلاف انسان الغرب المادى ـ " جوهر لا عرض " وان " من واجب الفنان فى الشرق ان ينتج ادبا يشيع فيه الحس الدينى والقيم الروحية " وان الحكيم قد ابدع ... اعماله الذهنية عامة ، وذات الاساس الدينى خاصة فى ضوء

---

(١) توفيق الحكيم فى حديث مع د . ابراهيم درديرى فى كتابه " القصص الدينى فى مسرح الحكيم " ، القاهرة ط ٢ ١٩٧٥ .

(٢) العبارة الوحيدة التى يمكن ان تساند هذا التفسير هى ان خيرا للقديسيين ان يظلوا فى السماء من ان ينزلوا بيننا فى الارض " (١٢٢)

هذا المفهوم ، فالمفسر وقد حدد لك رسالة الادب وواجبات الاديب وفقا لقناعاته ، العقيدية ، وفكره المدرسى ، يضع الحكيم فى اطار هذه القناعات او قل يجعله ممثلا لهذه القناعات . ولا غرابة ان يقول لك ان هدفه هو الغوص الى باطن النص " لا التوقف عند ظواهره . فهو بهذه المفاهيم يتحرر من النص ويحدثك بما يشاء ... ، يحدثك على سبيل المثال لصفحات طويلة عما يسميه " بتنوع حركة الشخصيات على خط الزمن الممتد الى اللانهائية او المستقبل " او الى " عالم الروح " فى الماضى والمستقبل "[٣]" ثم ينتقل بك الى بيان " الايقاع الداخلى " للمسرحية الذى ينهض كما يقول على " محورين " ، الاول : " من الموت تتفجر الحياة " والثانى " من الظلام ينبلج النور " ... الخ هذه النفاثات التى تجعل من الحكيم كبيرا من كبار دعاة الروحانية الشرقية فى مواجهة طغيان الحياة المادية ، ودعوى الغرب ان " الانسان اله هذا الكون وحده "[٤]" .

يأخذ د . ابراهيم درديرى عن الحكيم ثنائياته وفكره " التعادلى " بوفاء المريد ، ويلخص فى مقدمة كتابه ما انتهى اليه من البحث وهو ان " اتجاه الحكيم " " الفلسفى " ان صح التعبير كما يقول " هو الارتفاع بالانسان على (براق) الفكر الى حيث ينسى فى لحظة او لحظات انه من تراب الارض خلق . ولكن الناس طلبو الى القلم مطالب وسخروه فى مآرب وجذبوه الى طينهم ... "

ويحمد له المفسر انه " لم ينزلق كغيره من الكتاب الذين انخرطوا فى سلك الاحزاب او خدعوا بمعالجة مشاكل الواقع المتغير من وقت لآخر ، انه اراد الوصول الى الحقائق العليا الكاملة ، لا الى انصاف الحقائق ، فى مشاكل انسان وطنه ، وانسان العصر عامة . ولكى يصل الكاتب صاحب الرسالة الانسانية الى غايته ينبغى الا يشغل باله بظواهر الاشياء الخادعة ..." (القصص ٨) .

الادب الحقيقى هو اذن الذى يعلو على مشاكل الواقع المتغير ولسنا ندرى ما هى تلك الحقائق العليا الثابتة عن الانسان والعصر التى كشف عنهـا الحكيم فى " اهل الكهف " .

---

(٣) الاقتباسات التالية كنماذج لتفسيرات د ابراهيم درديرى . « فاهل الكهف » كما يقول هم " اهل (الماضى الحاضر) اذ ما اسقطنا زمن النوم لانهم لم يحسوا به بالطبع . وبذلك فان تحركهم يبدأ من نقطة (الماضى الحاضر) واول ما تحرك من هذه النقطة ، وهو يمليخا ، وقد تطلع الى المستقبل لا الى الحاضر ، والمستقبل ـ بالنسبة لاحاسيسه ومشاعره هو ـ هو الحياة السابقة للحياة الارضية التى كان قد هداه اليها ايمانه وتأمله الطويل فى الطبيعة والوجود والجمال . وتناظره ـ ولكن فى اتجاه مضاد ـ بريسكا بعد ان اصطدمت بالماضى اذ تنطلق من نقطة (الحاضر) الى الماضى او (الموت) تطلعا الى المستقبل فى الحياة السابقة على الحياة الارضية اى ان الراعى وبريسكا يتطلعان الى حياة الروح ، لانها هى الحياة الخالدة .

(٤) يقول الحكيم فى مقدمة " اوديب " ان ما من مفكر اليوم فى العالم الغربى يؤمن حقا بوجود اله اخر غير الانسان نفسه ! وهو امر ، وان ادركه عقلى المتابع لتطورات العقل البشرى فلا يؤمن به قلبى الشرقى الدينى ! ... (الملك اوديب ") .

ويقول الدكتور ابراهيم درديرى : " فالتقدم المادى اذن نقيض السمو بالروح والتمسك بالقيم والمثل العليا وانتهى به الامر بانسان الغرب الى القول بان الانسان اله هذا الكون وحده "ـ(٩٨)

الفصل السابع :

الحكيم فى بيداء الفكر
« شهر زاد » و « باريس »
وحياة الفكر

القضية الذاتية والقانون العام

ماذا فعلت شهرزاد بشهريار ؟

لقد « نقلته من طور اللعب بالأشياء الى طور التفكير فى الأشياء » . حولته الى انسان كيانه الفكر وشاغله البحث عن الحقيقة وماوراء الظواهر والأحياء .

هذه هى « الفكرة » التى تقوم عليها مسرحية توفيق الحكيم « شهرزاد » سنة (١٩٣٤) تعبر « شهرزاد » بهذا عما انتهى اليه تكوين الحكيم بعد الرحلة الى « الحضارة » أو بعد الرحلة الى عالم الفنون والآداب فى فرنسا (١٩٢٥ - ١٩٢٨) . على أن « شهرزاد » لاتختلف فى ذلك كثيرا عن مسرحيات الحكيم الفكرية الاخرى : «أهل الكهف » (١٩٣٣) . و « بجماليون » (١٩٤٢) و « الملك أوديب » (١٩٤٩) ، فجميع هذه المسرحيات هى تنويعات على لحن واحد أو فصول فى مسرحية واحدة كبرى بطلها الحقيقى هو الحكيم نفسه يقول الحكيم فى احدى تأملاته « من البرج العاجى » (١٩٤١) .

« إنى حر .. إنى حر من قيود الأسرة والتبعة ... حر من أغلال الزمان والمكان ، أنتقل فيها بجسمى .. حر فى النظر الى الأشياء ، فلم تعم بصرى عقيدة من العقائد ، حر القلب ، حر الجسم ، انى فى وحدتى اكاد أشبه فقاعة انطلقت من كأس أو فكرة شردت من كتاب ... لكنى مع الأسف ، على الرغم من كل ذلك آدمى حى ... لى عقل يجب ان يفكر داخل اطار انسانى محدود ... ولى قلب يجب ان يمتلىء بعاطفة من العواطف ... » ولى جسم يجب ان يخضع لقوانين الحياة فى الاجسام ...وهذا سر عذابى ومنبع شقائى ... أن حياتى حتى اليوم لاتريد ان تكون شيئا غير ذلك الصراع الدائم الهائل بين روح الحرية المطلقة وبين نواميس كيانى الآدمى انى يوم صورت « شهريار » فى قصتى « شهرزاد » لم يخطر لى على بال

أنى أصور نفسى ... شهريار مع ذلك أوفر حظا منى ... فقد كانت الى جانبه شهرزاد تجاهد جهاد الجبابرة كى تصلح فى طبيعته الخلل ، وتعيد التوازن الانسانى الى كيانه المضطرب ... ليست لى شهرزاد ... انى وحيد .. ليس بينى وبين العالم الظاهر صلة .

بى رغبة ان أصيح أحيانا صيحة أمزق بها الفضاء : « انى سجين حريتى انى سجين حريتى » (« من البرج العاجى » ٤٦ ـ ٤٩) .

هكذا يصور الحكيم الجانب الذاتى من مسرحية « شهرزاد » على أن الحكيم لايكتب « دراما نفسية » بقدر ما يعالج قضيته أو قضية شهريار وغربته فى عالم الفكر والفن ، ويحاول ـ كشأنه على الدوام ـ أن يصيغ هذه القضية فى صورة قانون عام (١)

لقد كتب الحكيم عن « شهرزاد » الكثير ، وكتب عنها كما رآها فى مرآة نفسه ، على انه عبر عن ذلك أول ما عبر فى مسرحية « شهرزاد »(٢)

لقد انتقل شهريار الحكيم فى تطوره من عالم الحواس والعواطف والناس الى مملكة الفكر هكذا نلتقى به فى بداية المسرحية وهكذا نراه فى نهايتها ، وتبدو جهود شهرزاد من البداية بلا جدوى ، لايساندها استعداد نفسى أو عاطفى ما من جانب شهريار وبالمثل ينتهى بحث شهريار عن المجهول وعن سر الوجود الى لاشىء ، فهو يعود من بحثه فى النهاية خالى الوفاض . فقد دار فى حلقة مفرغة : « إنما نحن ندور . كل شىء يدور ، تلك هى الأبدية . يالها من خدعة » كما يقول الحكيم على لسان شهرزاد .

ويشرح الحكيم فى كتابه « فن الأدب » (ط ٢ بيروت ١٩٧٥) هذا القانون العام الذى تأثر به فى مسرحيته فيقول :

« من يمعن النظر فيها (فى رواية « شهرزاد » ») يجد فكرة تطور الانسان لا على نحو يؤيد التطور المطلق فى خط مستقيم ، بل التطور المحدود فى دائرة مفرغة ، كدائرة الاجرام العظمى والصغرى فى أفلاكها السماوية والذرية ... » (٩٧) .

أما مصادر الايحاء بهذا القانون العام فهى ـ كما يروى الحكيم ـ قراءاته فى مؤلفات هربرت سبنسر ولامارك وداروين فى هذه الفترة أو ما استخلصه من هذه القراءات . على أنه من اليسير على هذا « الفكر الدوار » أن يجد دائما ما يريد من

---

(١) يكتب الحكيم فى « زهرة العمر » (١٩٤٣) :
« . .. ماقيمة التفاصيل فى هذه الحياة ، إن لم تكن لاستخراج قوانين عامة أو افكار جميلة ؟ (٢٤)

(٢) كتب عنها فى « تحت شمس الفكر » ١٩٣٨ و « عهد الشيطان » ١٩٣٨ وفى « البرج العاجى » ١٩٤١ و « تحت المصباح الأخضر » ١٩٤٢ ، وفى تلك الأحاديث والرسائل التى وضعها بالاشتراك مع طه حسين ونشرها بعنوان « القصر المسحور » ١٩٣٦ .. ووهو فى جميع ذلك يتحدث عن حيرته فى عالم الفكر ، ويكرر مقولات بسيطة واضحة باعتبارها قانون الوجود .

براهين وأسانيد .

شهرزاد تفقد شهريار

لم يعد « شهريار » فى حاجة الى « شهرزاد » فهو الآن مشغول بالبحث عن الحقيقة ، يطيل النظر الى السماء لعلها تكشف عن حجبها ، ويستعين بالسحر الأسود ، لعله يصل الى مرامه ، بل هو الآن يقتل العذارى لعله يصل الى السر . فى الماضى كان شهريار يقتل لكى يلهو ، أما الآن فيقتل ليعلم .

فما الذى غير شهريار ؟ لقد نقلته شهرزاد كما يقول وزيره قمر من « طور اللعب بالأشياء الى طور التفكير فى الأشياء » (٤٨) .

حلت شهرزاد عقدة شهريار ، فتحول الى شخص آخر غريب ، طموحه الأوحد هو المعرفة والتطلع الى المجهول . فى البداية عشق جسدها ، ويوما ما احبها بقلبه ، ولكن كل هذا مضى ، وهو الآن انسان شقى « معلق بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق » هذه الأطوار الثلاثة نراها على مسرح الحكيم فى نفس الآن من خلال الشخصيات : فالطور الأول ـ دور الجسد يشخصه العبد ، والطور الثانى ـ طور القلب ـ يشخصه الوزير قمر ، والطور الثالث ـ طور الباحث عن الحقيقة والمجهول ـ يشخصه شهريار . وكل شخص من هؤلاء يرى شهرزاد « فى مرآة نفسه » أى يرى ذاته فى شهرزاد ، وبالتالى يفسر شهرزاد ويفهمها أولا ويفهمها وفقا لما يعتلج فى نفسه .

شهريار ، من هو ؟

من البداية نرى شهريار الحكيم براء من رغبات الجسد ومن حاجات القلب : لايشتهى ولايريد أن يشعر وإنما أن يعرف . لم يعد شهريار فى حاجة الى شهرزاد لتروى له القصص حتى يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح . الآن هو باحث عن الحقيقة . ويستغرقه هذا البحث عما عداه . ومن هذا المنظار يسأل فحسب : من هى شهرزاد ؟ ماهو سر شهرزاد ؟ شهرزاد كزوجة وأنثى ومقابل له ومكمل لوجوده لاتعنيه (٦٢) ، وإنما ينظر اليها كسر يسود لو يستطيع أن يسبر غوره وأن يصل الى ماهيته .

شهريار : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق علىّ الخناق

شهرزاد : أى سر تبحث عنه أيها الأبلة ؟ الا تراك تضيع عمرك الباقى وراء حب اطلاع خادع ... ؟ .

شهريار : ماقيمة عمرى الباقى ؟ لقد استمتعت بكل شىء ، وزهدت فى كل شىء .

يسأل شهريار : من تكون شهرزاد وماسرها ، على أن حديثه اليها هو حديث عن نفسه :

« قد لاتكون أمرأة . من تكون ؟ انى أسألك من تكون ؟

هى السجينة فى خدرها طول حياتها تعلم بكل مافى الأرض كأنها الأرض ! هى التى ما غادرت خميلتها قط تعرف مصر والهند والصين ! هى البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت الف عام بين الرجال .

تدرك طبائع الانسان من سامية وسافلة . هى الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت الى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة وهبطت الى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين قضتها كاترابها فى حجرة مسدلة السجف ، ماسرها ؟

أعمرها عشرون عاما . أم ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة فى مكان أم وجدت فى كل مكان ؟ .... ان عقلى ليغلى فى وعائه يريد أن يعرف أهى أمرأة تلك التى تعلم ما فى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ (٦٨/٦٩) .

تدعوه شهر زاد أن يكف عن هذه الأفكار وأن يترك هذه العذابات والتهويمات ، على أنها أيضا تدرك أنه لايسأل ليجد الجواب أو يصل الى بر الأمان وانه يستعذب تساؤلاته وحيرته .

شهرزاد : قلت لك دع هذا ولاتفكر فيه

شهريار . أنت امرأتى التى أحب . ألست امرأتى ؟ هل تحسبيننى اطيق طويلا هذا الحجاب المسدل بينى وبينك ؟

شهرزاد : (كالمخاطبة نفسها) ؛ وهل تحسبك لو زال هذا الحجاب تطيق عشرتى لحظة ؟ (٦٩) .

وكيف لشهرزاد ان تشفى غله وأن تعطيه مايريد ، وهو يطلب المحال أو يطلب ما لاسبيل اليه وهو يعى ذلك ، ولكنه يتعلى بمطلبه ويصر .

شهريار : أنت تعرفين . تعرفين كل شىء . أنت كائن عجيب ، لايفعل شيئا ولايلفظ حرفا الا بتدبير لا عن هوى ومصادفة . أنت تسيرين فى كل شىء بمقتضى حساب ، لاينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر والنجوم .

ما أنت الا عقل عظيم

شهرزاد : (باسمة) : أنت ياشهريار ترانى فى مرآة نفسك (٧١) وهكذا ينسب شهريار (أو قل الحكيم) الى شهرزاد ما يعرفه عن نفسه هذا هو ما تبقى من سحر شهرزاد . والواقع ان الحكيم يتحدث على الدوام من خلال شخوصه الثلاثة : شهريار ، وقمر ، والعبد .

ييأس شهريار من شهرزاد ، فيقرر الرحيل والتجواب بحثا عن مراده بين الأحياء والموجودات . ولكن وزيره قمر يعرف مرضه ، ويعرف ان شهريار إنما يضلل نفسه فليس مطلبه التجواب والمشاهدة والخبرة أو حقائق العلم والمعرفة الوضعية .

(قمر) : هل يحسب مولاى ، لو جاب الدنيا طولا وعرضا ، أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو فى حجرته هذه .

شهريار : دعك من الخيال ياقمر . ماذا جنى احد شيئا من الخيال والتفكير . مضى ذلك العهد الساذج . اليوم نريد الحقائق ياقمر . نريد الوقائع ، نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا (٨٢) .

ولكن شهريار فى الحقيقة ـ كما تفصح كلماته التالية ـ هارب من قيد الحب والجسد والمادة ، هارب من ماضيه ومن شهرزاد ، أو يود الهروب من نفسه واغلاله الى حيث اللامحدود (٨٦) . لقد فقد شهريار ما يشده الى الزمان والمكان ، ويود الان لو استطاع ان يتقمص روح السندباد البحرى فى سفراته المتتابعة ، يود لو استطاع أن يجوب الدنيا « كالفكر الشارد » الذى لايستقر على شىء . ومن جديد يتحدث الحكيم من خلال شهريار وهو فى الواقع يناجى نفسه ، ويوزع هذا المنولوج الداخلى الى ادوار .

شهريار : ... من أستطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت .

شهرزاد : قضى الأمر . وصرت سندبادا .

شهريار : اتحزنين لفقدى ؟

شهرزاد : لو كنت أعلم أنك ستنطلق يوما كالفكر الشارد لما قصصت عليك تلك القصص (٩٠/ ٩١) .

أما قمر فله مع « شهرزاد » شأن اخر ، هى فى مرآة نفسه « قلب كبير » فهو يحبها حب التعبد الذى لايأمل الوصال ويخشاه ، أو يحبها ذلك الحب العذرى الذى يضنى النفس والروح ... ويقول حين يفاجئه شهريار بحبه لشهرزاد : ... « أنما أنا أنظر الى الملكة كما ينظر المجوس الى ضوء النار » (١٣٢)

أما العبد فهو لايعرف غير متع الجسد ، ولايفهم غير لغة الغرائز فى صورها الدنيا . وما شهرزاد فى نظرة الا « جسد جميل » (١٠٨) فهو يراها أيضا فى مرآة نفسه ، وشهواته تغلب شكوكه ومخاوفه ، ومن ثم يلبى دعوة شهرزاد ويصعد الى مخدعها . وتحاول شهرزاد بواسطة العبد أن تثير غيرة شهريار وأن توقظه من تأملاته وأن تستنهض ارادته ولكن بلا جدوى .

يعود شهريار من الرحلة كما بدأ الرحلة ، خالى الوفاض ، دون جديد ، سجين جسده فى الزمان والمكان ، فلا هو قد تغير ولاشهرزاد قد تغيرت . فهذه هى « طبيعة الأشياء » كما تقول شهرزاد « ... لاشىء غير الأرض . هذا السجن الذى

يدور أنا لانسير لانتقدم ولانتأخر ، لانرتفع ولاننخفض . إنما نحن ندور . كل شيء يدور تلك هي الابدية . يالها من خدعة ، نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران » (١٥٧).. « فالنهاية تتلوها البداية في قانون الابدية والدوران » (١٥٧) وحين يكتشف شهريار العبد في مخدع شهرزاد يقابل ذلك بفتور وملل ، لايرفع سيفا ولايثور ، فارادته قد انصهرت وذابت . قد صار شهريار ـ كما يبدو ـ فكرا خالصا ، ولأن هذا مستحيل فهو معلق بين السماء والأرض نهبا للقلق . لقد فشلت شهرزاد في التجربة فشلت في العودة بشهريار الى الأرض وحياة الناس (١٦٥) ومن البداية فهذا الفشل واضح مقرر . وهكذا تكتمل الدائرة وتلتقي النهاية بالبداية ولكن هل حقا هذا « الدوران » في هذه الدائرة المفرغة هو « الابدية » أم انه التعبير الكامل عن انحصار الفكر في ذاته والعجز عن الخروج من حصن الذات الى عالم الناس والاحياء وأية معرفة يطمح اليها هذا الفكر المتأمل غير ان يتأمل ! وأية متعة في هذا القلق المحلق !

هكذا تبدو المسرحية أشبه بعرض توضيحي لهذا الفكر الدوار أو لقانون التطور في دائرة مفرغة الذي حدثنا عنه الحكيم ، فهي تستغني عن الصراع بموقف الصراع وعن الحدث المسرحي بالموقف المسرحي . والأفراد لايتحاورون بقدر ما يعرضون مواقفهم ، ويبدون على الأغلب كانعكاسات باهتة للشخصية المحورية : شهريار . ويغلف المؤلف هذا جميعه في لغة ذات وقع نغمي منتظم تضفي على النص جاذبية خاصة ، ولكن هذا النسق والتكوين الفكري « لشهرزاد » يجعلان من الصعوبة بمكان ان تقدم بصورة درامية حية على خشبة المسرح . فلغة النص خالية من عناصر الحركة والاشارة والتجسيم وقد تختلف وجهات النظر الى « شهرزاد » ، ولكنها تتفق غالبا في النتيجة ، فهي توصف عادة بأنها آية من آيات « الأدب الصرف » أو « الخالص »[٣] فيصفها عبد الرحمن صدقي وهو أكثر المتحمسين لها في مقالات متكررة بأنها « قصيدة شعرية » كبرى تتحدث من خلال الرمز الجلي ، وشخوصها من مادة شفافة رقيقة ، أو من عالم الحلم لا عالم الأحياء ، تحركها قوة مستعلية عليها ، خارجة عنها ، فهي مسوقة من حيث لاتدري الى حيث لاتدري (الهلال فبراير ١٩٦٨ ، ٤٦/ ٨٧)

أما د . على الراعي ، فانه يجتهد في ابراز بعض عناصر التشويق والتصوير الحسي في « شهرزاد » ، ولكنه يرى في النهاية « ان أفضل الأشكال التي يمكن

---

(٣) « الادب الصرف أو الخالص » مفهوم مأخوذ عن الفرنسية وبوجه عام يقصد به الأدب المستقل عما عداه أو الذي لاينبع من ذاته ، وبمعنى ايضا انه ادب رفيع ، معانيه شعرية وافكاره خالده .

ووفقا للمعنى الأصلي للمصطلح فهو الأدب الذي يرتفع فوق الفروق الطبقية الذي لايتحيز لايتقيد بقواعد او قوالب فنية متوارثة .

وقد نشأ هذا المصطلح اولا في فرنسا بعد تخلي البورجوازية عن افكارها التحررية والثورية الشاملة التي خاضت الثورة تحت شعارها ، خاصة بعد ثورة يوليو ١٨٣٠ ، وتأسيس الملكية الدستورية واحتلال الرأسمالية مكان الصدارة في المجتمع . حينئذ طالبت الفن ان « يترفع » وأن « يتزه » عن السياسة ، وأن يتخصص كغيره من المهن ومن ثم نشأت فكرة « استقلالية الفن » من جانب اخر عبرت هذه الفكرة عن خيبة أمل الأدباء والفنانين في التطور الحادث ورغبتهم في الاستقلال بانفسهم عن مجتمع الصناعة الالية وتقسيم العمل الذي يحكمه رأس المال . (انظر) ارنولد هاوزر ، « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، ترجمة فؤاد زكريا القاهرة ١٩٧١ ، جزء ثان ، ص ٢٤٤ ـ ٣٠٤) .

أن تصب فيها شهرزاد خعمل مسرحى إنما هو الباليه .. » (« الهلال » فبراير ١٩٦٨ ، ٩٨) وهكذا يرفع عنها فى الحقيقة صفة العمل المسرحى الدرامى

١٠ « باريس » مثل « شهرزاد » أمرأة تطهرك من المادة وتدخلك مملكة الروح وعالم الفكر .

جاهدت « شهرزاد » كى تعيد « شهريار » الى حياة الناس والى عالمها الأرضى ، ولكنها خابت . هذا ما تبدأ به وماتنتهى اليه مسرحية الحكيم على أن « شهرزاد » كما تروى المسرحية أيضا فى البداية – هى التى طهرت نفس « شهريار » من عالم الشهوات وارتفعت به الى عالم الفكر ، أو قل فتحت أمامه عالم الفن والفكر ، ولكن عملية التطهير هذه حدث سابق على المسرحية . وليست موضوعا تطرحه . ويقص الحكيم فى إحدى تأملاته ان « شهرزاد » ماهى الا « باريس » التى رحل اليها فى منتصف العشرينيات من هذا القرن ، فكشفت له عن عوالم مجهولة ، لقد تعرف الحكيم فى باريس على ما سماه مع بعض الصفوة (أو بعض المحظوظين) من أبناء جيله بعالم « الحضارة الرفيعة » وكان لهذا اللقاء بفنون وآداب الغرب تأثير عظيم على تكوين هذه الصفوة حتى اقترن فى اذهانهم ووجدانهم لفظ « الحضارة » بلفظ الفن والفكر والروح والسمو .

فلننقل أخيرا كلمات الحكيم عن هذا اللقاء مع « شهرزاد » أو « باريس » (عن كتابه « تحت المصباح الاخضر » ١٩٤٢) :

« ولكن شهرزاد قالت ما عندها فى الف ليلة وليلة ، ثم سكتت سكتة الأبد لأن زوجها وعشيقها شهريار كان قد أصغى اليها وانبهر بما سمع فزالت عن عينيه غشاوة الماضى وأبصر ما فى الحياة وما بعد الحياة من معان وأسرار ، وأدرك انه قبل ان يعرف شهرزاد ما كان الا طفلا يلهو ... إن شهرزاد مربية شهريار ومثقفته فى (الف ليلة وليلة) قد صنعت منه رجلا . ثم صيرته بعد ذلك شيئا آخر غير الرجل : ما بعد الرجل ... مونمارتر كذلك تدخلها طفلا يلهو فتصير رجلا يشعر ويحس ثم تتركها مخلوقا يتأمل ويفكر ... أى تأمل وأى تفكير ؟ أريد أن أقول ان مونمارتر ليست قط تلك المرأة الفاجرة التى توحى باللذة السافلة . كلا . إنها فى أعماق نفسها امرأة لاتوحى بغير الطهارة الكاملة . اقسم لك ياجان انى فى حياتى ما احسست الطهارة العليا الكاملة الا فى هذا الحى الخليع : أتصدق هذا اتعرف السبب ؟ السبب بسيط : الحرية . تلك الحرية المطلقة فى اتيان اية رذيلة بدون خشية قيد أو تحريم . هذه الاباحة للرذيلة زهدتنى فى الرذيلة نفسها . إن الانسان بطبعه يطلب الممنوع عنه المحرم عليه ويزهد فى المباح . إن الملك شهريار الذى استمتع طول حياته السابقة بالنساء وباللذة الجسدية يكاد يقتله الملل ، فصار يقتل كل امرأة بعد ليلة واحدة . حتى جاءته شهرزاد فكشفت له عن اللذة الروحية ، فاذا هو ينقلب انسانا يعشق كل ما هو روح ويمقت كل ماهو مادة (« تحت المصباح الأخضر » ٤٦ / ٤٧) .

« بيداء الفكر المهلكة »

هذه هى خبرة الحكيم فى باريس أو فى حى مونمارتر فى باريس ، ومن ثم فهو يرى أن مونمارتر هى فى حقيقتها مملكة الروح لامملكة المادة ، لقد علمته مونمارتر التفكير ، فاتجه « اليه غير حافل بأعباء السفر حتى يظفر بالمجهول » .
كما فعل غيره من أعلام الفن والشعر والموسيقى والنحت : بيكاسو ، جان كوكتو إبريك ساتى، زادكين ... الخ (« تحت المصباح الأخضر » ٤٨) .

كذلك شهرزاد أوحت لزوجها بجمال الفكر فخلع عنه العاطفة وانطلق يهيم فى تلك الصحراء خلف سراب العقل والفكر ... لايعلم أحد أيعود هو أيضا أم لايعود . كل هذا وشهرزاد باقية كمونمارتر ترمق محبها القادم والراحل بتلك النظرة الهادئة العميقة ، وتلك الابتسامة التى لايدرك لها كنه .. » (« تحت المصباح الأخضر » ٤٨ / ٤٩) .

لقد رحل الحكيم الى « باريس » ، وعاد من الرحلة وقد استوطن عالم « الفكر والفن » . هذا هو ما اكتشفه فى « مونمارتر » و « باريس » . تلخصت له حضارة الغرب فى عالم « الفكر والفن » أما عالم الصناعة الرأسمالى الغربى ، فهو تكره باعتباره عالم « المادة » و « العبودية » (انظر « عصفور من الشرق » ١٩٣٨) ومنذ الرحلة الى الغرب يدور الحكيم فى دورة هذه الثنائيات المبهمة . فعالم « الحضارة » و « الفكر » يقابله عالم « المادة » ، و « مادية الغرب » تقابلها « روحانية الشرق » و « روحانية الشرق » غير « واقع الشرق » و « الفكر » غير « الحياة » و « المبدأ » غير التطبيق .

الفصل الثامن :

أعجوبة « الخلق »
والعجز عن « الحب »

بطل الكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية ، هو الحكيم نفسه ، وإن عبر عن نفسه فى هذه المسرحيات من خلال الأسطوره . ويلمح الحكيم إلى ذلك ، إذ يقول فى مقدمة مسرحية "بجماليون" (١٩٤٢)

"ربما لحظ بعض النقاد والقراء أن (أهل الكهف) المقتبسة من القرآن ، و (شهرزاد) المستلهمة من "الف ليلة وليلة" و (بجماليون) المنتزعة من اساطير اليونان .. ليست كلها غير ملامح مختلفة فى وجه واحد" (١٦)

تصور "بجماليون" حيرة الحكيم بين عالم الفن وعالم الحياة ، أو بين الحياة فى الفن والحياة فى الواقع . وهذه من موضوعات الحكيم الأصلية منذ "الرحلة الى الحضارة الغربية" فى منتصف العشرينيات ، منذ أن اكتشف عالم الفن والادب فى باريس وقرر أن يكون كاتبا ، وأن يؤمن بالفن . "الإيمان بالفن هو (التعويذه) التى تفتح لى الطريق .. إنى أومن بـ (ابولون) إله الفن الذى عفرت جبينى اعواما فى تراب هيكله ، إنه ليعلم كم جاهدت من اجله ، وكم كافحت وناضلت وحدى . (زهرة العمر ٢٢٣)

إنها حمى الفن أو "ديانة الفن" و "الخلق" التى ملكت على الحكيم نفسه فى هذه الفترة ، ولم يقف الحكيم وحده فى هذا الميدان ، فقد شاركه فى ذلك العقاد ، ومحمد حسين هيكل ، وحسين فوزى واخرون . من أنصار ما سمى بـ "الثقافة الرفيعة" و "الادب الرفيع"

على أن "بجماليون" تصور الحكيم فى قمة تأزمه بين الفن والحياة . فها هو قد تخطى الأربعين ، وشاهد ركب الحياة يمضى به دون ان يرتبط برباط ما ، دون ان

يكون الأسرة ودون أن يعرف المرأة .

ولأسطورة "بجماليون" جاذبية عظيمة على الأدباء والفنانين منذ قرون . كثيرون أولئك الذين اتخذوا من "بجماليون" وسيلة للتعبير عن "إنجيل" الفن الذى يدينون به ، أو لتصوير إشكالية الفن وطبيعة العلاقة بين الفنان وعمله الفنى .

والمضمون الأصلى لهذه الأسطورة الإغريقية أن "بجماليون" ملك قبرص ، قد نحت تمثالا من المرمر لفتاة عذراء ، ووقع فى حب التمثال الذى أبدعه ، فكافأته الإلهة إفروديت على إخلاصه ونفثت الحياة فى المرمر .

لاقت هذه الأسطورة رواجا كبيرا فى بداية عصر التنوير فى القرن الثامن عشر فى مجالات عديدة ، فى ميادين الرسم والنحت والأوبريت والأدب والفلسفة ، فقد اتخذت أسطورة التمثال الذى نبضت فيه الحياة مدخلا لعرض الفلسفات المادية ، ولارتباط المادة بالحياة ..

أما أسطورة "نرسيس" التى يدمجها الحكيم فى مسرحيته ، فهى فى حقيقتها أمثولة عن الزهو بالنفس ، والافتتان بالذات ، وعنها أخذ مصطلح "النرجسية" للتعبير عن هذه الآفة فى صورها المتطرفة . وهل يخلو فنان من هذه الآفة ..

ولكن هذا يصدق بوجه خاص على فنان الفكر "الذى لا يكف عن تأمل صورته فى المرآة ، وعرض قضيته على المسرح الذى نصبه فى مخيلته ، وعن الحديث من خلال الشخوص" ..

وهذا القالب المسرحى الذى اختاره الحكيم لنفسه وطوعه (مسرح الفكر الصورى وحوار الذات) ، هو بدوره صدى لحاجته المستمرة إلى تأمل نفسه .

ويقول الحكيم فى "حمارى الفيلسوف" :

"أنا كذلك انصرفت منذ عهود الصبا عن مباهج الحياة التى تغرى الشبان و الفتيان إلى تلك المرآة التى أرى فيها نفسى ، على أنه تأمل هو أبعد ما يكون عن تأمل نرسيس لنفسه فى مياه الغدران ، لم يكن تأمل الزهو والافتتان ، بل تأمل الباحث الحيوان .

إنى أشد الناس تنقيبا فى أنحاء نفسى ، لأنى أعتقد أن الطبيعة لم تسخ على ، فلم تمنحنى لمعانا ولا بريقا" ..

ومسرحية "بجماليون" التى وضعها الحكيم عام ١٩٤٢ هى حلقة من حلقات هذا التأمل والبحث فى طوايا الذات .

خيلاء الفنان .

"بجماليون" و "نرسيس" فى الظاهر طرفا نقيض ، مثل أبولون (إله الفن

والفكر) وفينوس (إلهة الحب والحياة) ، فالأول يمثل مبدأ الفن والخلق ، والثانى مبدأ الحب والحياة أوعلى الأصح ظاهر الحياة البراق أو الظاهر الجميل . عند أحدهما ما ليس عند الآخر ، وهو ما يفرق بينهما ويجمعهما فى نفس الآن ، وبهذا يقول بجماليون أحيانا لنرسيس : "لا تتركنى يانرسيس ، فأنت تكمل مابى من نقص !" ويقول له أحيانا أخرى : "إنك يانرسيس الشطر الجميل العقيم للأشياء .. أنت الصدفة البراقة التى تحوى اللؤلؤة" . وبالمثل يشكو نرسيس حظه ، فقد وهبته الاقدار الجمال البراق ، وحرمته الفكر والفن .

إن عبر نرسيس بهذا عن ظاهر الحياة ، فهو من جانب آخر يجسم خيلاء الفنان وافتنانه بنفسه أو عبادة الذات . ونرسيس هكذا هو جزء من مكونات بجماليون الفنان . ومن البديهى أن عشق الذات يقف حائلا بين الفنان وبين الحياة . ويعبر عن ذلك بجماليون فى الفصل الأخير من المسرحية فى قمة حيرته بين سحر الفن وإغراء الحياة ، إذ يقول لنرسيس :

"آه أيها الشقى !.. أيها الشقى !.. كيف أستطيع الخلاص منك .. أنت الذى أراه ماثلا أمام وجهى دائما .. إنى إذ انحنى على الغدير الراكد فى أغوار نفسى لارى صورتى .. إنما ابصر صورتك انت .. نعم .. أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك ! أنت الشطر الجميل العقيم فى نفسى .. أنت الخطيئة التى كتب على كل فنان أن يحمل وزرها .. الافتتان بالذات" (١٤٩) .

على أن السخط البادى فى هذه الكلمات لا يخفى المتعة بالذات ، بل لعل هذا السخط هو جزء من هذه المتعة .

وعلى نحو مشابه تبدو علاقة بجماليون بجالاتيا ، ذلك التمثال العاجى الذى ابدعه والذى تجلت فيه قدرته على الخلق .

حين اكتمل تمثال هذه المرأة ، أحس بأنه قد بلغ الشأو الأعظم ، وانه أصاب غايته كفنان ، وبلغ حدود الفن . ذلك هو حلم الفن الأسطورى القديم . يقول بجماليون :

".. فلقد وضعت كل مواهبى وآمالى ومشاعرى فى تمثال واحد أخير ، لا أحسب قط فى الإمكان أن أصنع ما يدانيه فى الابداع .. إن أعجوبة الخلق لا تحدث مرتين لأن القلب الذى أذيب فيه بأكمله لا يمكن أن يوضع فى خلق سواه ، مادمت لا أملك غير قلب واحد !" (٥٦)

حين أكتمل تمثال جالاتيا أحب تلك المرأة التى ابدعتها يداه ، فأصبح يناجيها ويدللها ويغمرها بكل ماتصبو إليه المرأة من ترف ويدعوها زوجته ، ثم سعى إلى فينوس إلهة الحب والحياة ، يدعوها أن تنفث فى تمثاله الحياة فاستجابت له .

جالاتيا كتمثال حي :

فرحة بجماليون بجالاتيا زوجته الحية هى فرحة الفنان بعمله . فهو لا يستطيع إلا أن ينظر إليها "كتمثاله" الذى أبدعه وعشقه ، ومن ثم يقول لها : "آه ياجالاتيا" .. لقد أحببتك قبل أن توجدى .. إن حبى لك هو الذى أوجدك !" (٥٢) ويتأملها بخيلاء الفنان وزهوه محدثا نفسه "حتى قدميها تخطران !.. كما قدر لها الذهن الخلاق ان تخطرا !" (٥٣) ويتوسل إليها ألا تعرض أنملة من أناملها للتلف : "لست أحتمل أن أرى خدشا يصيبك !" (٦٠) فهو ينظر نفسه فيها ويحب ما أبدع فيها . وليس من "الغريب ألا تطول فرحته غير لحظات . فجالاتيا لا تفهم لغته ، وتطالبه أن يكون لها نعم الزوج الذى يحميها بالليل ويسعى من أجلها بالنهار ، وأن يكون لها وحدها بقلبه وفؤاده : "لا لست أريد ان تشارك معى شيئا ! أريد ! لست أريد !" (٥٨) أى تطالبه أن يعيش لها لا لفنه ومن الواضح أن جالاتيا تحدثه بمخاوفه كفنان تنحصر عواطفه فى الفن ويخشى أن تستغرقه الحياة أو أن تشغله أمورها عن الفن . وهكذا أوقع بجماليون نفسه فى المأزق . فقد طلب الحياة للتمثال الذى ابدعه ، ووقف حائرا بعد أن جرى فى التمثال ماء الحياة .

مرآيا لحيرة الفنان

تعرض "بجماليون" الحكيم من البداية هذا التضاد بين الفن والحياة من خلال بجماليون ونرسيس ، وبجماليون وجالاتيا . من خلال جالاتيا كعمل فنى وجالاتيا ككائن حى ، ومن خلال محاورات أبولون (إله الفن والفكر) وفينوس (إلهة الحب والحياة) اللذين يتابعان مشاهد المسرحية ويعلقان عليها .

يرى بجماليون أو يرى الحكيم نفسه من خلال هذه المرايا ، فالشخوص ليست إلا مرايا يصطنعها لتصوير قضيته كفنان . وتبدأ المسرحية بهذا التضاد بين الفن والحياة وتنتهى إليه .. مثلها فى ذلك مثل شهرزاد ، فالمضمون هو عرض توضيحى لهذا الموقف على مستويات متعددة ، بحيث يمكن القول إن الحكيم يستغنى بهذا الموقف عن الحدث المسرحى . الموقف الأولى فى "الدراما" بالمعنى الأصلى للفظ "دراما" هو نقطة بداية فحسب ،ومنه ينطلق الحدث المسرحى ، أى منه ينبع الصراع ويتطور . على خلاف ذلك عند الحكيم ، "فالموقف" يلخص من البداية مجمل القضية ، ووظيفة المناظر التالية هى بيان مكونات هذا الموقف ومتناقضاته .

فإذا كان الفصل الثانى نعلم أن جالاتيا لم تطق الحياة مع خالقها وأنها قد هربت مع نرسيس . وحول هذا الحدث يختلف أبولون وڤينوس . فابولون يرمى ڤينوس بأنها قد افسدت على بجماليون تمثاله العاجى : "لقد وضعت أنتِ فى آية الآيات روح هرة أى روح امرأة ، ذلك الروح الملول الطرف ! لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه .. لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق !" (٦٩/٧٠)

يتحدث أبولون هنا بلسان بجماليون ، وليس من المبالغة القول إن جميع الأصوات والشخوص هى أصداء لأفكاره . وهاهو بجماليون يهتف موجها الحديث إلى الآلهة ، معبرا عن افتئات الفن ، وعن قدرته على تجاوز حدود الحياة .

"ردوا على عملى ! ردوا على جالاتيا كما كانت .. تمثالا من عاج !"

"أيتها الآلهة .. دعونى وشأنى .. لنفسى ومخلوقات نفسى ! ما أنا إلا صنوكم ونظيركم ؛ بل إنى عليكم سموت وعلى قدرتكم فقت ، فأنتم ما فعلتم غير أن أفسدتم الجمال الذى أقمت !" (٧٢/٧١)

الغريب أن الحكيم قد أورد هذه العبارات فى مسرحيته من قبل على لسان أبولون (إله الفن والفكر) وفى حديثه مع ڤينوس فى الفصل الأول .

أبولون .. إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحيانا أن توجد مخلوقات جميلة ليس فى إمكاننا نحن الآلهة أن نأتى بمثلها او نجاريهم فى شأوها .. لأنهم أحرار فى السمو ، ونحن سجناء فى النواميس !.

ڤينوس .. "كالمخاطبة لنفسها" قوة الفن !.. ما قوة الفن تلك التى بها الهالك ان يخلق الخالد ! (٣٥)

جالاتيا كامرأة فانية

وتعود جالاتيا بوحى من ابولون إلى بجماليون ، على أنها تعود إليه فى ثوب جديد ، وكأنها قد صبت فى "خلق جديد" ، تعود إليه كصنيعته وكشعاع من نفسه تتطلع إليه فى انبهار كما يتطلع المخلوق إلى خالقه ، وتتساءل :

أأنا حلم أم يقظه ؟ أأنا حلمك دائما يابجماليون أم يقظتك ؟" (٩١)

"انى أشعر حقا أنك الهى وانى مخلوقتك .. على أى وجه حدث ذلك ؟.. وبأية مادة؟" (٩٢)

تعود جالاتيا إلى صانعها لكى تحيا من اجله وهكذا يتم التآلف بينهما . ولكنه ـ كما نتبين فى الفصل الثالث ـ تآلف فاتر صامت ، إذ سرعان ما يصيب بجماليون السأم والضيق ، فهو يحس انه قد فقد ذاته الحقيقية أو قد فقد فنه . وجالاتيا زوجته التى تحيطه بكل صنوف الرعاية لا تعوضه عن جالاتيا الأخرى . الزوجة لا تعوضه عن أثره الخالد . ومن ثم يقول لزوجته : "أنتما الاثنتان تتجاذبان قلبى .. أنتما الاثنتان تتصارعان .. هى بارتفاعها وجمالها الباقى .. وانت بطيبتك وجمالك الفانى .. هى الفن ، وانت الزوجة !! ايتها الألهة .. لقد اخذتم منى فنى واعطيتمونى زوجة .." (١٢٨)

ويسأل زوجه فى حيرة "ما الذى تغير فيك ..؟" هى ، أى جالاتيا العاجية ،

تحلق "وكأنها تشرف على عوالم غير محدودة الافاق ، اما جالاتيا زوجته فهى شىء "محدود المعنى" (١٢٩/١٣٠) "الفن هو قوتى انا البشر الفانى" (١٣١) . وفى البداية يدرك بجماليون "خطيئته كفنان يعبد الفن ، فيطلب من الآلهة أن ترد إليه عمله الأول ، أن تعيد إليه تمثاله العاجى كما كان . وتستجيب له الآلهة .

حياة الفنان فى الفن

على أننا نراه فى الفصل الرابع والاخير مريضا تعسا موزع النفس لم يستقر على حال فهو الآن نادم على فقدان زوجته . وإن عاد إليه تمثاله العاجى ، ونرى نرسيس يدعوه أن يعود إلى نفسه ورشده ، ويحدثه بمكنون نفسه ، فهو - كما أوضحنا من قبل - من مكونات ذاته كفنان

".. إن ما تسميه (زوجتك الحية) لا وجود له إلا فى رأسك .. أما هذا .. التمثال .. العاجى فهو الحقيقة الباقية .. إنك لتفقد عقلك وفنك إذا اصررت على اعتبار هذا التمثال صورة لزوجة ميتة .. اخلع رداء (الارمل) الحزين الذى ترتديه سدا يابجماليون ! عد إلى فنك وارجع إلى تمثالك واحدب على عملك .." (١٥٠)

ولكن بجماليون نادم حائر نسمع صدى هذا الحوار بين ابولون وفينوس اللذين يتابعان هذا المسهد . فبجماليون حائر فى النهاية كما رايناه فى البداية ، لا يقر له [illegible] "الحياة" الفانى يرضيه ، ولا جمال الفن يكفيه . ومع ذلك "لن يفتر [illegible] الجمال والكمال فى شتى الأوضاع والصور .." (١٦٢) . ومن تم نراه [illegible] العاجى كى يخرج من محنته ويعود إلى فنه وكى يبدأ عملا جديدا ، [illegible] فى الخلق" كما يقول . (١٦٥)

●

الفصل التاسع :

مأساة العراف الأعمى
الحكيم و « أوديب » والتراجيديا

"أتعرف من أنت ؟"

تقول أسطورة "أوديب" إنه قتل أباه وتزوج أمه (جوكاستا) وأنسلها بنين وبناتا ، فلما تهتّك الستر وانكشف المخبوء ، وعرف نفسه ومنبته ووضحت الحقيقة ، قتلت جوكاستا نفسها وفقأ أوديب عينيه ، وخرج من (طيبة) شريدا يتحسس طريقه ويستجدى طعامه .

هذا هو موجز أسطورة "أوديب" ، ومنذ القدم ترتبط هذه الأسطورة باسم سوفوكليس ومسرحيته "الملك أوديب" .

القدر وإرادة البشر

تمثل دراما سوفوكليس "أوديب" النموذج الأسمى "لمأساة القدر" ، فعصبها هو الترابط المأساوى بين الرؤيا وفقدان البصر ، بين الإرادة والقوى المجهولة المناهضة ، التناقض المروع بين محاولة الإنسان النجاة من سيف القدر المشرّع ووقعه هكذا أولا ـ من خلال هذه المحاولة ـ فى قبضة القدر . فأوديب إذ يحاول الفرار من المحظور يتردى دون وعى منه فى المحظور . وفى النهاية تواجهنا غفلة الإنسان وقصر بصيرته ، أو قل ان البصيرة هنا هى الشرك الذى يتعثر فيه صاحب البصيرة ، ومن ثم كانت السخرية المأساوية التى تغلف سطور هذه المسرحية وذلك الإحساس المأساوى العميق الذى تخلفه ، ولكن ليس هذا هو كل القضية .

فمنبع هذه التراجيديا أو الأساس الذى تقوم عليه هو إرادة أوديب وصلابته وثباته فى مواجهة المخاطر التى تهدد مدينته (طيبة) ، ثم فى مواجهة المخاطر التى أصبحت تهدده بالدمار والتى تحمل له نذير العار والحزن الأبدى .

ففك الألغاز وكشف الأسرار يرتبط فى مسرحية سوفوكليس بشخصية بطل المسرحية أوثق الارتباط ، فبمقدار ما تنجلى أمامنا الغوامض وتتكشف الصلات الخفية بين الأحداث ، تفصح شخصية أوديب عن نفسها. أوديب ـ كما يشير النقد ـ شخصية مطلقة تسعى إلى الحقيقة بدافع من تكوينها الذهنى والنفسى ، لا بدافع خارجى . وهو يدفع بالحقيقة إلى الأمام ، على الرغم من تحذير "ترسياس" ومخاوف جوكاستا زوجته ومحاولاتها أن توقف الحقيقة ، وعلى الرغم من أن الحقيقة الملوحة فى الأفق تهدد أمنه ووجوده وأسرته .

وبتعبير آخر : ما حدث قد حدث بالفعل منذ زمن ، أما القضية التى تعرضها المسرحية على النظارة فهى موقف الشخوص الرئيسية وموقف أوديب بوجه خاص من وقائع الماضى وكيف تتضح هذه الوقائع وتكتمل حلقاتها . فجوهر المسرحية يكمن فى مواقف الشخوص وسلوكها .

لهذا الترابط الوثيق بين شخصية أوديب وتكوين هذه التراجيديا تبعات واضحة ، فأى تغيير يدخل على تكوينها ، لابد وأن يصيب بطل المسرحية بالتغيير ، والعكس بالعكس ، فأى تغيير فى شخصية أوديب الأصلية ، لابد وأن يصيب بناء المسرحية فى الصميم ، وأن يفقدها ذلك الاتساق وتلك الوحدة التى تميزها . ومن ثم كانت صعوبة اعادة صياغة مادة هذه المسرحية من جديد . وليس من المبالغة القول : ان جميع محاولات كبار الأدباء على مر العصور تقديم أسطورة أوديب فى ثوب جديد قد باءت بالفشل ، بدرجة أو أخرى ، ولم تصل محاولة واحدة منها من بعيد الى مستوى مسرحية سوفوكليس . ومحاولة الحكيم فى هذا المضمار هى حلقة من حلقات هذا الفشل ، ومع ذلك فهى محاولة شيقة بعيدة الدلالة ، ودلالتها فى أسباب فشلها .

النبــوءة

من المكونات الأساسية لأسطورة "أوديب" كما يقدمها سوفوكليس : النبوءة أو قراءة الغيب ، وموطن النبوءة معبد أبوللو فى دلف أو دلفى ، وهى مدينة قديمة فى منطقة فوكيس الإغريقية . وإلى هذا المعبد يتوجه الإغريق يلتمسون النصح أو معرفة الغيب فى أوقات المحن والأزمات .

ثلاث نبوءات تغلف مصير أوديب ، وتحدد مساره ومأساته .

النبوءة الاولى : يتلقاها لايوس ملك طيبة ، ومضمونها أن زوجته جوكاستا تحمل فى أحشائها جنينا سوف يقتل أباه ويتزوج أمه ، ومن ثم ـ كى يحول دون هذا المنكر ، وكى لا يقع الأب ضحية الأبن ـ يقرر لايوس أن يتخلص من هذا الأبن ، فيسلمه عقب ولادته موثوق القدمين الى راع كى يحمله الى العراء ويهلكه . وهكذا يمهد للجريمة ، وإن توهم أنه بهذا الفعل ـ وهو فعل منكر ـ يحول دون وقوع

الجريمة . فالإنسان هنا مبصر أعمى ، ويتخلل هذا التناقض أدق التفاصيل ، وهو القانون الذى يحكم هذه التراجيديا .

النبوءة الثانية : يتلقاها أوديب فى دلفى ، بعد أن تواترت إليه الشائعات أنه ليس ابنا من صلب ملك كورنث وزوجته . على الأثر يرحل إلى دلفى مستطلعا الأمر . فتقول له النبوءة أنه سوف يقتل أباه ويتزوج أمه ، دون أن تفصح له عن أصله ومنبته . فيقرر أوديب ألا يعود الى كورنث كى يتجنب هذا المصير : "اننى أقيس المسافة الى كورنث بالنجوم" .

على أنه عند مقطع الطريق يلتقى بقافلة صغيرة تقل لايوس ملك طيبة ـ أى تقل أباه ـ وتقوم مشادة بينه وبين القافلة بسبب أحمق سفيه تنتهى بمقتل لايوس .

أما النبوءة الثالثة : فيتلقاها كريون ، شقيق الملك جوكاستا فى دلفى بعد اندلاع الطاعون . ومضمونها أن مصدر هذا الوباء الذى نزل بأهل طيبة هو إثم يدنسها، فقد قتل الملك لايوس ملك طيبة السابق ، ولم يعاقب الجانى ، ولن تبرأ المدينة قبل أن يقام العدل . ومن ثم يقرر أوديب البحث عن القاتل كى ينقذ المدينة من الخطر ، دون أن يعى أنه بهذا انما يبحث عن نفسه ويسعى إلى حتفه ، وأنه "ذاته الجواب على المعضلة التى يحاول أن يحلها" .

كيف أصبح "أوديب" ملكا على طيبة ؟

وننتقل الآن الى مسرحية الحكيم . لم ينل أوديب ـ وفقا للحكيم ـ ملك طيبة لبطولة ما كما تقول الأسطورة . لم يحل لغزا ما ، ولم يصرع أبا الهول (الاغريقى) . فذلك المخلوق الخرافى قيل أنه يلقى على الناس الأحجية والألغاز ويفتك بهم خلف أسوار المدينة لعجزهم عن حل هذه الألغاز ، انما هو أسد عادى صرعه أوديب بضربة من هراوته . أما أسطورة أبى الهول فهى من صنع أوهام الناس وأخيلتهم ومن اختلاق العراف الأعمى "ترسياس" (تيريسياس) . كذلك النبوءة الأولى التى دفعت بالملك لايوس إلى التخلص من ابنه الوليد ، فهى أيضا من اختلاق ترسياس الداهية لغاية فى نفسه .

لقد غادر أوديب ـ وفقا للحكيم ـ كورنث باحثا عن حقيقة أصله حين علم أن "بوليب" و "ميروب" ملكى كورنث ليسا والديه ، وأنه لقيط تبنياه . غادر أوديب "كورنث" لأنه لم يطق ـ كما تقول مسرحية الحكيم ـ "الحياة فى أكذوبة" ، وانطلق بلا "أصل" أو "نسب" يبحث عن حقيقته ، فاذا به يقع فى "أكذوبة كبرى" دبرها ترسياس العراف الذى يوهم الناس بمعرفة الغيب . ومن خلال هذا التدبير اعتلى أوديب عرش طيبة .

الغريب أن أوديب الحكيم قد أقام وجوده وحياته على أساس هذه الاكذوبه . عاش سبعة عشر عاما وهو يعلم أنه يعيش فى أكذوبة . ومن البين أن هذا التناقض

غير محسوب أو مقصود ، وانما قد تسرب الى شخصية أوديب من خلال الثوب الذى ألبسه اياه الحكيم أو من خلال "الفكرة" التى اختارها لمسرحيته .

الشك والفكر والفعل

أدت التجربة بأوديب الى الشك فى مزاعم الكهان ، فلم يعد يرى فى رواياتهم غير "أقنعة" يغلفون بها تدابيرهم وأغراضهم .

لا يؤمن أوديب الحكيم بالأحجية ، ونبوءات الغيب ، وحكم الكهنة ، وأقوال العرافين ، وإنما يراها بعين العقل النافذ المحلل ، يراها الآعيب وأحابيل لاخفاء الغايات والمقاصد . ومن البين أن الحكيم يعالج الأسطورة بمنظور الإسلام ويرفض نبوءات الغيب وحكم الكهنة .. ويحتكم الى العقل ، على أن موقف أوديب هذا هو موقف إنسان الفكر الذى يبحث فى الحقائق العليا والمطلقات (أو يطلب المعرفة الفلسفية ، شأنه فى ذلك شأن شهريار الحكيم فى مسرحية "شهر زاد")

نعم إن مسرحية سوفوكليس تقوم على النبوءة والأسطورة ، ولكن أوديب سوفوكليس يحتكم أيضا إلى العقل والمنطق والقياس ، وبالإضافة فهو إنسان فاعل يرمز إلى طموح الإنسان اللا نهائى الى تشكيل مصيره وقدره ، وتأكيد حريته ، وإن أدى به هذا الطموح الى الهاوية ، ويختلف هكذا عن أوديب الحكيم أيما اختلاف .

فهذا الأخير يعانى مصيره ، ولا يحاول تشكيله ، ويعيش فى بحار الفكر والتأمل . يبحث ـ كما يقول كبير الكهنة فيما لا ينبغى البحث فيه ، و "يسأل دائما أسئلة لا يجب ان تطرح ، بل ان وحى السماء عنده موضع فحص وتنقيب" . (٦٨) إنه يريد "البرهان المحسوس "عليه ما يسمونه "الوحى" وأن هذا الوحى قد هبط من الإله ، ولم تبدعه الأذهان أو تخلقه الأوهام .

ومع ذلك فأوديب هذا العاشق للحقيقة ، الثائر على الأوهام والأساطير سجين الإكذوبة عن علم وسجين الأقدار عن غير علم .

أوديب والعرّاف

أوديب وترسياس فى مسرحية الحكيم شريكان متآمران وخصمان فى نفس الوقت . والحوار التالى بينهما يوضح الطبيعة التأملية الفكرية لمسرحية الحكيم ، كما أنه يلقى الضوء على أحداث الماضى ، ومنه نتبين بوضوح مقاصد ترسياس . وهما يسترجعان أحداث الماضى فى ضوء الخطر الجديد الذى نزل بطيبة . فأوديب يطلب مساندة ترسياس ازاء محنة الطاعون التى لا يعرف لها حلا . فأهل طيبة يستجيرون به أن يخلصهم من الطاعون كما خلصهم من قبل من أبى الهول .

ترسياس : أعرف لماذا دعوتنى ، ومابى حاجة الى وحى السماء لأقرأ ما فى نفسك .. الشعب يطالبك بانقاذه ، وليس علاج الطاعون هو الذى يثير همك .. ولكنه الخطر القائم حولك . الكهنة لا يحبون تفكيرك ، ويضيقون بعقليتك ، ويأنسون بمثل "كريون" !.. ظروف تلائم الانقلاب .. (٧٢)

أوديب : لست أخاف على نفسى من الحقيقة !.. ولو طرحت بى من فوق العرش ! انك تعرف أن الملك ليس بغيتى !.. لقد كنت فى "كورنث" مهدى الذى نشأت فيه ، بين أحضان "بوليب" الطيب ، و "ميروب" الرحيمة !.. وما كان لهما من مطمح الا أن يقنعا الناس أنى ابنهما ، وأن يجلسانى على عرشهما .. ولكنى هربت من "كورنث" لأنى لم أطق الحياة فى اكذوبة !.. وجئت هنا .. فاذا بى أعيش فى أكذوبة أضخم !..

ترسياس : لعل الاكذوبة هى الجو الطبيعى لحياتك !

أوديب : وحياتى أنت أيضا .. يا "ترسياس"

ترسياس : وحياتك انا أيضا !.. وحياة كل بشر ! لا تنس أنك بطل هذه المدينة ! لأن "طيبة" فى حاجة الى بطل .. وهى التى آمنت باسطورة أبى الهول !.. فحاذر أن تفجع الشعب فى عقيدته !

أوديب : ما من شىء يرغمنى على الصمت الا خوفى أن أفجع زوجى وأولادى فى ايمانهم ببطولتى !.. ولا شىء يؤلمنى الا اضطرارى الى هذا الكذب الطويل عليهم !.. انى لأتحامل على نفسى ، حتى لا أصيح بهم ، وهم يرون أمامى قصة "أبى الهول" : لا تصدقوا هذا الهراء .. ان الحقيقة يا أولادى هى ..

ترسياس : حذار يا "أوديب" !.. حذار !.. ما اشد خوفى أن تعبث أصابعك الطائشة بقناع الحقيقة !.. وأن تدنو أناملك المرتجفة ، من وجهها وعينيها ! لقد هربت من "كورنث" هائما خلفها ، ولكنها أفلتت منك !.. ولقد جئت "طيبة" تعلن أنك مجرد عن الأصل والنسب ، لتكشف للناس عنها .. فابتعدت هى عنك .. دعك يا "أوديب" .. من "الحقيقة" .. لا تتحداها ! (٧٩)

أوديب . لماذا تتحدى أنت السماء يا "ترسياس" ؟.. أتراك أصلب منى عودا ، وأمضى عزما وأحدّ بصرا ؟..

ترسياس : لست أحدّ منك بصرا يا "أوديب" ، فانا لا أرى شيئا ولا أبصر فى الوجود إلها إلا ارادتنا .. لقد أردت ، فكنت أنا الإله .. ولقد أرغمت "طيبة" حقا أن تقبل الملك ، الذى أردته أنا لها .. فكان لى ما أردت ، كما ترى . (٧٩/٨٠)

لقد أوحى هذا العراف الأعمى لملك طيبة لايوس أن ابنه الوليد إن عاش فسيقتل أباه ، واستهدف من ذلك أن يقصى عن عرش "طيبة" وريثها الشرعى وأن ينصب

على عرشها رجلا من عوام الناس بلا حسب أو نسب ، استهدف أن يغير من نظام الوراثة وأن يتحدى الشرائع المتوارثة . أراد أن يقيم على العرش شخصا من صنعه . وهو يوضح مقصده فى حديث السابق مع أوديب فيقول :

"أيها الشعب ! انى لم أفرض إرادتى لمجد أطمع فيه ، ولكن لرأى أومن به هو . أن يكون لكم ارادة !.. مامن حقد كان بينى وبين "لايوس" ومامن ضغن كان بينى وبين "كريون" ، انما أردت أن أطوى صفحة الملك ، فى هذه الأسرة العريقة ، لأجعلكم أنتم تختارون لكم ملكا ، من عرض الطريق ، مجردا من الحسب والنسب ، لا سند له الا بطولته فيكم .. وذلك أنه لا توجد فى أرضكم – ولا ينبغى أن توجد – الا ارادتكم أنتم !"

أوديب : أو ارادتك أنت !.. أيها الضرير البارع ! انك تعلم أن الشعب لا يريحه أن تكون له ارادة !.. وهو يوم (؟) يراها فى يده ، يسرع فيعطيها لبطل من نسج أساطيره ، أو لاله مدثر بغمام احلامه ! كأنما يضيق بحملها .." (٨١/٨٠) . ويتساءل أوديب الحكيم ازاء معضلة الطاعون وازاء المحنة التى يواجهها فى حيرة وتخاذل غريب : مصيرى !.. ماهو مصيرى ؟ ويسعى الى الحصول على معاضدة ترسياس العراف له : "إن موقفك منى اليوم لا أتبينه .. هل أنت معى ؟.. هل انقلبت ضدى ؟ لست أرى على أى أساس الآن قد أقمت ارادتك !" (٨٢/٨١)

وهكذا دون أن ندرى تنقلب الأدوار ويصبح ترسياس ومشروعه هو محور المسرحية أو المأساة . ونرى أوديب نهبة القلق ، لا يفكر فى كارثة الطاعون وانما فى نفسه ، ولا يعول كثيرا على أهل طيبة وانما يتحدث عنهم وعن عامة الناس فى ازدراء واحتقار شديدين ، فأية هوة تفصل أوديب الحكيم عن أوديب سوفوكليس ، فقضية القضايا عند هذا الأخير هو الصالح العام وحماية المدينة والشفافية التامة التى تحكم علاقته بأهل طيبة ثم الصدق مع النفس .

ومع انهيار الصدق ينهار البناء التراجيدى أو المأساوى من الأساس . فلا مأساة مع خداع النفس ورثاء الذات وتحسس الأوجاع الذاتية .

ليبرالية الفكر وازدراء الشعب

وبايجاز فان لحن ازدراء الشعب يتردد خلال المسرحية على لسان أوديب وكبير الكهنة على نفس المنوال ، بل إن أوديب الحكيم يرى نفسه فى النهاية "ضحية أوهام الناس وضحية الأقدار" ، وضحية ذلك العراف الأعمى الذى أراد ما لا تقره النواميس . وأخيرا وليس آخرا ، فان محاولة "ترسياس" الفاشلة أن يفرض على طيبة ملكا من الشعب لا تفصح ذاتها عن ايمان بالشعب أو حكم الشعب .

ونقول إن ازدراء الناس من مصاحبات الليبرالية الفكرية فى مصر والعالم العربى فى مراحلها الأولى .. وهذا من الوضوح بمكان بين الكثيرين من اعلام

الفكر والرأى والأدب فى العشرينيات والثلاثينيات وفيما بعد . فهؤلاء - وفى مقدمتهم الحكيم - قد اعتنقوا ليبرالية الفكر فحسب ، ولم يكونوا ذا قناعات ليبرالية اجتماعية أو سياسية حقيقية . فقد تعرفوا على هذه الليبرالية من خلال الاحتكاك الثقافى بالغرب فحسب .. من خلال فنون الغرب وآدابه أو من خلال عواصمه الحضارية وخاصة باريس .. وكصدى لشعورهم النامى بفرديتهم وتفردهم .. وفى المقابل نجد آخرين مثل طه حسين صاحب مجانية التعليم وحق الفرد فى العلم كالماء والهواء ويحيى حقى رائد الواقعية الحسية فى الأدب العربى الحديث .. الخ .

والذى لا شك فيه أن مسرحية الحكيم تعكس الكثير من تناقضات هذا الفكر الليبرالى المحدود وقصوره .

النبوءة الأخيرة

على خلاف مسرحية سوفوكليس تقول النبوءة التى يتلقاها كريون فى دلفى أن لايوس قد مات مقتولا وأن قاتله هو أوديب . فمن البداية يعرف كريون وكبير الكهنة فى مسرحية الحكيم اسم القاتل ، وهكذا تفقد شخصية أوديب دورها التراجيدى فى رفع النقاب عن الحقيقة ، وتفقد عملية البحث عن الفاعل أهم مقوماتها الدرامية . فأوديب من البداية موضع شبهة واتهام .

من الطبيعى أن لا يتقبل أوديب هذه النبوءة أو هذه الدعوى كحقيقة ، وأن يراها كحلقة جديدة من تدبير العراف الأعمى ترسياس بهدف الاطاحة به وتنصيب كريون على العرش . ويبدأ أوديب قبل أن يوقع العقاب على "المتآمرين" فى تحقيق جريمتهم أمام محكمة الشعب (وأية قيمة لمحكمة الشعب اذا كنت تزدرى الشعب) يقول أوديب :

"هاهو التحقيق يجرى علانية ..,أمامك يا"جوكاستا" وأمام الناس جميعا .. وسأذهب فيه إلى الأغوار وأنقب فى الأعماق ، لأخرج لكم فى نهاية الأمر الحقيقة ناصعة لا يشوبها ابهام" (أوديب ١١٧)

أصبحت القضية - كما يبدو - هى البحث عن "الحقيقة" لا البحث عن قاتل "لايوس" . يتحدث أوديب هنا عن "الأغوار" و "الأعماق" وعن "الحقيقة الناصعة" التى لا يشوبها ابهام ، وكأن الحقيقة التى يتطلع اليها هى حقيقة سرمدية أو سر من أسرار الوجود وهو ما يسلب مفهوم "الحقيقة" اشكاليته وعناصره الدرامية . ونلمس فى الكثير من مقاطع الحوار هذا النزوع الى التجريد والتعميم ومحاولة رؤية جميع القضايا كقضايا انسانية عامة وكقوانين أبدية تتجاوز حدود الزمان والمكان ، وهو نزوع عام فى مسرحيات الحكيم .

يلقى كريون أمام الشعب بمضمون النبوءة ، وبسبب هذه النبوءة يقف كريون

أمام محكمة الشعب :

"هاكم ما جئت به أنقله اليكم بنصه : السماء غاضبة ، لأن أرض طيبة ملطخة بالدنس .. ملكها "لايوس" مات مقتولا .. ولم يثأر بعد من قاتله .. ولن يرفع عن طيبة الغضب ، الا اذا غسل ذلك الدم !" (١٢١) ، وبعد تردد يضيف كريون إن أوديب هو القاتل .

يتساءل أوديب كيف أقتل "لايوس" وأنا لم أره . وتبدأ حلقات القصة من خلال السؤال والجواب فى التكامل على نحو مشابه لمسرحية سوفوكليس . وفى النهاية يظهر الراعى الذى أخذ الطفل "أوديب" إلى مدينة كورنث فنشأ فيها كأبن لملكها . وتتجلى هكذا الغوامض وتتأكد النبوءة أو الدعوى التى جاء بها كريون من دلفى .

فلسفة تراجيدية ذات شقين

ولكن المسرحية لم تأت بعد الى نهايتها . فالحكيم يضيف إليها فصلا ثالثا يتأمل فيه أركان المأساة . وقد يبدو هذا الفصل من باب الاستطراد والتزيد أو بلا مبرر ، ولكنه فى الحقيقة ينبع من تكوين المسرحية . فقد قدم إليك المؤلف أقصوصة شبه تراجيدية دون تكوين تراجيدى . أو هى أقصوصة بلا اتساق من العسير أن يكون لها تأثير مأساوى ، فكان عليه أن يتوقف فى النهاية كى يحدث هذا التأثير ، ولكى يوضح لك "فلسفته التراجيدية" . وهى فلسفة ذات شقين ، فمن جانب تتلخص فى مقولة "سخرية الأقدار" أو فى عبارة : عبثا يحاول الإنسان أن يغير من المقدرات . وبهذا يفسر الحكيم فشل العراف الأعمى "ترسياس" فى تدبيره ومسعاه . أما الجانب الآخر من هذه الفلسفة التراجيدية ، فيتلخص فى التفرقة بين "الواقع" ، و "الحقيقة" ، بمعنى أن الحقيقة هى الداهية الكبرى التى تدهم الواقع أو التى يتحطم الواقع على صخرتها ، وعلى أساس هذه التفرقة يفسر الحكيم مأساة أوديب ومصيره .

والحكيم بوجه عام يتأرجح فى تعريفه او فهمه للتراجيديا بين منظورين :

المنظور الأول هو الصراع بين الإنسان وبين القوىٰ العليا الخفية ، أو "الصراع بين الإنسان" وبين ماهو "أكثر من الإنسان" (أوديب ٣٩ ، ٤٩) .

والمنظور الثانى هو ما يسميه "بالحرب بين (الواقع) و (الحقيقة)" . أو كما يقول : "إن أقوى خصم للانسان دائما هو · شبح !.. شبح يطلق عليه اسم (الحقيقة)" .. (أوديب ٤٤) .

سخرية الأقدار

تعبر الفقرة التالية ـ . ِ دو: ‹نك اروع دقرات الفصل الثالث من حيث

الأسلوب والصياغة ـ عن "سخرية الأقدار" ، ولكن الذى يفسد أثرها هو مضمونها وخلفيتها ، فقد عبثت الأقدار بالعراف الأعمى ترسياس لأنه حاول أن ينصب على عرش طيبة رجلا من عامة الشعب وحاول أن يغير هكذا من نواميس الكون ، كما تقول مسرحية الحكيم ، أما أوديب فانه يبكى هنا مصيره كضحية لهذا العراف الأعمى .

ترسياس : ماهذا اللغط حولى ؟.. أكاد لا أسمع شيئا من حديث الناس ! أذنى ممتلئة بضحكات آتية من أعلى !

أوديب : نعم ! لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة ! أنت يامن تناصبها حربا .. وقمت تشرع من أرادتك سيفا .. وتخيرت أنت هذا القصر بسكانه الوادعين ميدانا للنزال .. وضربت ضربتك .. ولكن الإله اكتفى بأن هزأ بك ، ولطمك على عينك العمياء لتبصر حمقك وغرورك .. أما القصر فقد اندك بأهله ، تحت ضربتك الحمقاء ، وسخرية السماء ، على أن المروءة يا "ترسياس" أن تفكر قليلا فى أمر الضحايا .. تكلم وأقض بما ترى !

ترسياس : أيها الغلام ! ماهذا الذى يطن من أعماق الصمت ! طنين الحشرة من أعماق الطين ؟

أوديب : هو مخلوق قتل أباه ، وتزوج من أمه ، وأنجب أولادا هم له أشقاء ! الحشرة فى أعماق الطين تفعل ذلك لأنها عمياء .. ولقد فعلت ذلك ، لأنه مصيرى ، منذ وجودى ، أراد أن يقوده أعمى !

أيها المجرم الحقيقى .. لو كان دمك طاهرا ، لسفكته وغسلت به جراحى ! ولكن كتب لك أن تعيش مبجلا ، تخدع الناس ، وأن ادفع أنا ثمن أخطائك ، وأرتدى خزى أوزارك ! (١٨٣)

ويمضى أوديب فى حديثه هذا فيقول ـ وما يقوله هو من أفكار الحكيم الأصيلة :

أوديب : .. عينك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد الاله فى هذا الكون !.. هذا النظام المقرر للأشياء ، الدقيق كالصراط ، كل من خرج عليه ، وجد حفرا يقع فيها .. صراط لك أن تسير فيه بارادتك أو تقف ، ولكن ليس لك أن تتحدى أو تنحرف ، وقد فعلت يا "ترسياس" فوقعت .. وجرفتنا معك .. غير أن السقطة لم تصبك الا فى كبريائك .. لقد ردك الاله الى موضعك . أما نحن فقد أصابتنا فى قلوبنا .. (١٨٤)

ترسياس : (للغلام) .. اذهب بى الى الاله ، لأساله متى أعد سخريته ودبرها ، قبل خلقنا ؟ أو بعد تفكيرنا ؟.. اصعد بى الى السماء أيها الغلام ، لا علم .. فاذا وجدت الاله يضحك منى ، فسأضحك أنا أيضا فى حضرته .. (١٨٤/١٨٥)

وبعد ،. فهل نستطيع أن نسمى هذه "القدرية" فلسفة تراجيدية ؟ والجواب : لا ، على الرغم مما فى هذهِ اللغة من رنين واحكام ، وعلى الرغم من أن لحن القدرية هذا من الالحان الشجية التى تستعذبها الآذان العربية . فهذه قدرية صماء تنفى مفهوم الصراع ، ولا تتجاوز معنى سخرية الأقدار . لقد فشل ترسياس فى تدبيره . ولكن أى قانون كونى ذلك الذى خرج عليه أو تحداه ؟ وهل نستطيع أن ننظر إلى ترسياس كشخصية مأساوية ؟

"الواقع" و "الحقيقة"

وأخيرا يقحم الحكيم على مسرحيته احدى ثنائياته المحببة ألا وهى التفرقة بين "الواقع" و "الحقيقة" . "فالحقيقة" التى تكشفت قد قوضت الواقع الذى عاش فيه أوديب .

الغريب أن نرى أوديب الحكيم يدافع عن "الواقع" ضد ما يسميه "بالوحش المجنح" المسمى "بالحقيقة" ويحاول التمسك بالوهم ، على الرغم من أن هذا الواقع قد قام من البداية على الإكذوبة .. على أن مصدرُ هذه التناقضات هو تلك التفرقة الواهية بين الواقع والحقيقة (وقد يبدو لهذه التفرقة ـ فى الظاهر على الأقل ـ ما يبررها فى مسرحية "أهل الكهف" الا أنها هنا بلا سند أو مغزى) :

جوكاستا : وما قيمة الحياة الآن يا "أوديب" ! ما قيمة حياتنا ! أعداؤنا الآن ، ليسوا فى السماء ، ولا فى الأرض ! عدونا داخل أنفسنا .. عدونا هو تلك الحقيقة المدفونة ، التى حفرت عليها بيديك ، وكشفت عنها ولا سبيل الى الخلاص منها .. الا بالقضاء على أنفسنا .. يجب أن أموت اذا أردت أن أختق فى أعماقى ذلك الصوت البشع للحقيقة البشعة .

أوديب : لن تموتى .. سأقضى على كل عدو لك .. حتى وأن كان داخل نفسك ! ولكن جوكاستا تهتف فى جزع : "ماذا نفعل بصوت الحقيقة الصارخ ؟" (١٦٢) ، هم الآن كما تقول جوكاستا "حطام من أسرة لا تعرف وضعا بين الأسر .. ولا نعتا بين البشر" (١٦٣)

هل الحقيقة هنا شبح من الأعماق أو واقع مفزع ، ولكن أوديب يمضى فى لعق الجروح ، وفى هذه التفرقة بين "الواقع" و "الحقيقة" ويصف الحقيقة بأنها "وحش مجنح" وسر غامض ، ويستخدم هكذا مفهوم الحقيقة بمعنى "القدر" :

"ياله من مصير !.. انى بطل لأنى قتلت وحشا زعموا أن له أجنحة" !.. وانى مجرم لأنى قتلت رجلا اثبتوا أنه أبى الذى جئت من صلبه !.. وما أنا بالبطل ، ولا بالمجرم !.. ولكنى فرد من الأفراد ، ألقت عليه الناس أوهامها .. وألقت عليه السماء أقدارها .. فهل ينبغى لى أن أختنق تحت وقر هذه الأردية التى ألقيت علىّ ؟

هذا قلبى مازال ينبض .: انى حى .. انى أريد أن أعيش .. أريد أن أعيش يا"جوكاستا" .. وأن تعيشى معى .. ماهذه الهوة التى تفصلنا الآن !.. ماهذا العدو الخفى والخصم المستتر ، الذى يقوم بيننا كعملاق ؟

الحقيقة ؟.. ماهى قوة هذه الحقيقة ؟ لو أنها كانت أسدا ضاريا حاد المخلب والناب ، لقتلته وألقيت به بعيدا عن طريقنا .. ولكنها شىء لا يوجد الا فى أذهاننا .. أنها وهم ! انها شبح .. ان ضربتى لا تنفذ فى أحشائها .. ويدى لا تنال من كيانها .. وحش مجنح حقا !.. رابض فى الهواء لا نصله بسلاحنا .. ويقتل سعادتنا بألغازه !

"جوكاستا" !.. أنت ترتعدين من طيف يا"جوكاستا" ! ان الواقع الذى نعيش فيه ، يجب أن يبقى .. ويجب ألا نسمح لشىء لا نراه أن يهدمه .. دعك من حقيقة ما سمعنا أيتها العزيزة . (١٦٥)

أنحن بحاجة الى القول أن واقع أوديب هو حقيقته ، وأن حقيقته هى واقعه ، وأن ثنائية "الواقع" و "الحقيقة" هذه هى باب الاصطناع والتلفيق ؟ أى بطل تراجيدى هذا الذى يرفض الحقيقة ويستمرىء خداع نفسه ؟

ان أية كلمة هزيلة لا ترقى الى مستوى الحديث والموقف التراجيدى هى مقتل التراجيديا . وبماذا يهذى هذا البطل التراجيدى الغريب ؟

لقد سقطت التراجيديا هنا فى ثنائيات الحكيم ، وتأملاته الفكرية أو الكلامية ، وأيضا فى تناقضات الفكر التجريدى .

●

الفصل العاشر :

القلق الذاتى والقلق العام

المسرحية السياسية

"أنا مطمئن ، ومن نعم الله أننا نسير على سياسة كل شىء يمشى مع بعضه مادام الجميع مع الدولة . ونحن كلنا مع الدولة والحمد لله"
(من حديث الوجيه الثرى ممول "بنك القلق")

على كثرة ما كتب ، فـ "بنك القلق" (١٦٦) * هى مسرحية توفيق الحكيم السياسية الوحيدة التى تعبر بصورة مباشرة عن مسار التطور والتأزم فى مرحلة يعيشها المجتمع من حوله . وحول النشر أو المنع اختلفت قيادات النظام ، ولم يحسم الأمر غير عبد الناصر . وبداهة أننا لا نستطيع أن نفصل مضمون الكتاب عن ذلك الجدل الذى أثاره بين رءوس السلطة ، وعن طبيعة الهيكل السلطوى والمناخ السياسى فى تلك المرحلة ، على أن المدخل الى هذا الحديث هو النص الادبى نفسهُ .

يتكون النص من عشرة فصول ، وكل فصل من جزئين ، الأول سردى أو روائى والثانى مسرحى .

مصدر فكرة هذه "الروائية المسرحية" قديم ، مصدرها ذلك القلق الذاتى الذى عرفه الحكيم منذ أن أخذته حمى الفن والفكر ، أو بوضوح : مصدرها "القلق" الذى يصاحب الحياة التى تريد أن تحلق أبدا فوق الرءوس ، متحررة من جميع القوالب والقيود ، الحياة المعلقة بين أجنحة الفكر ونواميس الطبيعة (أو "سجن الطبع") . لقد ضخم الحكيم من هذا القلق الذاتى واعتبره مرض العصر (كما

(*) الطبعة المستخدمة هى طبعة دار المعارف ، القاهرة ، وهى بدون سنة .

نرى فى كتابه "التعادلية" ١٩٥٥) ، ومن هذا التصور نبعت أصول مؤلفه "بنك القلق" .

ولا غرابة أن يحمل الحكيم الشخصية الرئيسية فى هذه "الروائية المسرحية" الكثير من مكوناته الذاتية ، بل انه يقدم من خلال هذه الشخصية ("أدهم") صورة تلقى الضوء على الاطر النفسية والذهنية التى عاش فيها وكتب من خلالها الكثير . فى لحظة ما يتأمل موقفه من الحياة ، يتأمل تلك اللامبالاة أو عدم الاكتراث الذى يعيش فيه مطمئنا وغير مطمئن فى نفس الآن :

"ربما كان يلعب بحياته . لكنه لم يشكلها بعد . أما الضياع فلم يحسه فقط حتى عندما سار خلف الغازية الغجرية (أو خلف حلم الفن والفكر الحر) من قرية الى قرية لم يشعر أنه طفل ضال ، ولم يستشعر الوحشة ، ولم يجد فى نفسه الرغبة فى العودة الى أهله . لأنه من فصيلة طير النورس ، يحوم على سطح البحر ويغوص أحيانا بين الموج ولا يغرق أبدا ، ولانه لا يعرف الغرق فهو يعرف القلق . وقلقه مختلف عن قلق الآخرين . كل ما يخشاه هو أن يرغم على قبول شكل فى الحياة يسجنه . لقد أراد أن يلعب بالحياة لعبا حرا ، وهذا ما أعماه عن رؤية المأساة فيما يفعل . ان ما يفعله بحياته لم يضنعه حتى فى قصيدة من الشعر الحر .. فليكن هو نفسه القصيدة وليتركها متحررة من القوالب . كوب ماء بغير كوب" . ("بنك القلق" ٦٢/٦٣)

"كوب ماء بغير كوب" ـ هذا هو الشىء الذى يعصى على التحديد والتعريف ، مثله مثل ذلك القلق الهلامى الغامض النابع من خشية التثبيت عند شكل ما من أشكال الحياة ، أو الوقوع فى قيد فلسفة ما ("بنك القلق" ٦٣) .

لذا فحياته هى الفرار من كل التزام ، من الانتظام فى عمل ، ومن المرأة والحب ، ومن الماضى والمستقبل ، ومن الآخرين : "لا أريد أن أكون مالكا ولا مملوكا" ("بنك القلق" ٦٥) .

واذا كان هذا مصدر قلقه ، فهو يرى القلق خلف جميع صور الحياة : "آلاف وملايين .. من قصص القلق النفسى والجسمانى" المختلفة ("بنك القلق" ١١) ، ومن ثم تراود "أدهم" فكرة "بنك القلق" ، اى أن يفتح بنكا يتعامل فى "صنف القلق" كما "تتعامل البنوك الاخرى فى صنف النقود" . ويلتقى على هذا الدرب مع صديق عاطل مفلس ، فشل مثله فى دراسة الحقوق ، ثم عاش زمنا لاهم له المرأة الى أن وجد نفسه على قراءة الطريق هاربا من مطلقاته .

يشرح أدهم فكرته لهذا الصديق القديم فيقول :

أدهم : القلق . البنك الذى سنفتحه سيتعامل فى القلق . معاملاتنا ستكون فى صنف القلق .

شعبان : صنف القلق ؟

أدهم : نعم . كما تتعامل البنوك الأخرى فى صنف النقود . انها تقرض وتقترض فى نفس الوقت . تقرض بفائدة كبيرة وتقترض بفائدة صغيرة . والفرق هو مكسبها ، نحن أيضا سنعالج وسنتعالج فى نفس الوقت - نعالج بأجر كبير ونتعالج بأجر أصغر . والفرق هو مكسبنا . فهمت ؟

شعبان : فهمت . لكن .. يعنى المطلوب منا أن نكون أطباء ومرضى فى نفس الوقت .

أدهم : بالضبط .

شعبان : واذا رفض الزبون علاجنا ؟ اذا قال انه غير مختص .

أدهم : مامن أحد يرفض علاج أحد فى هذه الامور . يكفى أن تعرض متاعبك الداخلية على الغير لينقلبوا نصحاء وأطباء ، بقدرة قادر ، بعلم وغير علم !" ("بنك القلق" ٢٦/٢٧)

على أن هذه الفكرة التى لا يعرف صاحبها أهى من باب اللهو أو الجد تدخل حيز الوجود ، وتتحول الى مؤسسة فى شارع عمومى تحمل يافطة بعنوان ومواعيد العمل ، وذلك بفضل ثرى أو "وجيه" من كبار ملاك الاراضى السابقين تستهويه الفكرة . "فالقلق" - كما يقول - "سائد بشكل وبائى" (ص ٧١) ، ولذا فهو من أجل "الخدمة العامة" يتطوع بتمويل المشروع واخراجه فى الصورة المناسبة . وبالفعل يؤسس البنك فى شقة يملكها ، ويؤجرها لصاحب الفكرة وزميله العاطل بعقد "أمام الناس والقانون" ، ويقرر لهماراتبا شهريا ، بل هو لدهشة صاحبيه يدعوهما ألا يفكرا فى "الجوانب المادية" وفى مسألة الارباح والخسائر ، وأن يتركا الزبائن أحرارا يدفعون أو لا يدفعون . فالأهم - كما يكرر - هو "الجانب المعنوى" ، هو "اتاحة الفرصة للزبون يفضى بكل ما فى صدره .. يكشف عن بواطن نفسه .. عن أسباب قلقه .. ("بنك القلق" ٨٩)

وبالرغم من ذلك ، فهذا "الوجيه" الذى يدعى منير عاكف يقصر دوره - كما يدعى - على دور الممول والضيف على البنك . نعم ، انه يحتل مثلهما غرفة تتصل ببقية الغرف بواسطة توصيلات تليفونية وسلكية يستطيع من خلالها الاستماع الى أقوال الزبائن ، ولكن هذا جميعا فى سبيل الفكرة ، وفى سبيلها "يهون كل مال" ("بنك القلق" ٧٧) .

يأخذ أدهم الامور دون اكتراث ، فلكل انسان ما هوىً ، والأهم هو الفكرة والمشروع ، ويمضى مزاولة نشاطه فى "البنك" بلا موقف ، والحقيقة انه يعيش فى عالمه الخاص مع أحلام الانسان الاول الذى كان يقتبس "المعرفة" من "النور العلوى" ويستمتع "بالجمال السرمدى" ("بنك القلق" ٦٤) . قد تقلقه الرغبة

فى أن يصنع شيئا نافعا "للناس جميعا وللأمة" ، ولكنه لا يعرف السبيل ("بنك القلق" ١٨٢)

أما زميله شعبان الذى لا يعرف تهويمات الفكر ، فهو يستريب ، اذ يرى أن "جنونه وجنون صحابه معقول" ، ولكن جنون هذا الممول شيء "يفوق المعقول" . فهو قد قبل الفكرة على غرابتها باعتبارها من باب "الكسب المشروع .. كأى عمل آخر أو حرفة تعول صاحبها" ("بنك القلق" ٩٨) وبالفعل تقوده الشكوك ويقوده سعيه المحموم وراء المرأة الى كشف المخبوء . فى النهاية ـ فى الفصل العاشر والاخير ـ يكتشف أن "الوجيه" قد استثمر الفكرة ، وأنه وصاحبه يعملان دون دراية لحساب جهاز استخبار منظم ، بل ويفاجأ الاثنان فى لحظة الاكتشاف بأن المشروع سيعمم أيضا فى الاقاليم ، نظرا لما أحرزه من نجاح .

أصناف القلق

على غير انتظار يزدهر العمل فى "بنك القلق" فالناس أصناف ، ولكل صنف قلقه ، منهم من يعيش تماما فى الظاهر وكأنه بلا أعماق ، ومنهم من تستغرقه الاعراف وصغائر المنافسات ، ومنهم من تشغله مراهقات الابناء ، ومنهم من راحت طاقته فى منافسات النوادى الكروية .. ومنهم أيضا من تخطى الخاص الى العام ، ومن نبع قلقه من رؤياه لمسار المجتمع ومن اقتناعاته السياسية أو الايديولوجية . وهذه هى الفئة التى تحظى على الدوام باهتمام الممول منير عاكف والتى يطلب احالتها اليه . والغريب أن هذه هى الفئة التى تصيب صاحبيه بالحيرة الشديدة والتى يفقدان معها القدرة على الكلام .

ازاء هذه الحالات يراودهما الشك فى "نظرية البنك" ، فأى علاج يمكن أن يقدماه لهؤلاء ، بل ولغيرهم من الزبائن ؟ وفى النهاية يسلمان بما اقترحه منير عاكف من طرح فكرة الحل والعلاج ، والاكتفاء بمهمة الاستماع ، فالزبون غير مطالب بأتعاب .

شعبان : اذا كان علىّ الاستماع ، هذا شيء تقدر عليه .

أدهم : والآن .. هيا الى العمل .. بكل تفاؤل !

شعبان : يعنى أنا أسكت . والزبون يتكلم .. واذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب .. أى أن الفضة من نصيب الزبون والذهب من نصيبنا !

أدهم : وهذا هو بالضبط عمل البنك .. كل بنك ! ("بنك القلق" ١٤٠)

وماذا تبقى ؟ الحقيقة أن أدهم شاغله المشروع والاستمرار فيه ، بلا وضوح أو تحديد . أما زميله فشاغله المرأة (أو على وجه التحديد "مرفت عاكف" ، ابنة أخ

الهمول ، وقريبتها العانس "فاطمة هانم" التى تتيح له عن غير قصد فرصة تحرى الحقيقة) .

وبداهة فالقلق على الحالة العامة من مشاغل اليسار واليمين الدينى ، فهل يرتفع قلق هؤلاء عن قلق الآخرين ؟ الصورة التى تقدمها المسرحية عن هذين الطرفين طابعها الكاريكاتير والسخرية . "فالزبون" الذى يمثل اليسار يفخر بأنه "زنديق" ويسأل محدثه :

الزبون ٢ : هل أنت مع التقدمية أو الرجعية ؟

ادهم : اسمح لى من فضلك .. ماهو الذى تريده بالضبط ؟

الزبون ٢ : أريد القضاء على كل تفكير متخلف .. أريد عملا حاسما عنيفا يفسح الطريق أمام كل مفكر تحررى تقدمى .. أن مستقبل العالم هو فى هذا الاتجاه .. ويجب أن ينقلب مجتمعنا ونصبغه صبغة جديدة حقيقية ، فهمت قصدى ؟

أدهم : لكن كيف ؟.. بأى الوسائل ؟

الزبون ٢ : بكافة الوسائل .. المهم قبل كل شىء هو اجراء عملية ايقاظ لعقل المجتمع .

أدهم : الموضوع خطير .. ("بنك القلق" ١٣٤/١٣٥)

وعلى نحو ما شابه يشكو اليمين الدينى ما يشيع فى المجتمع من "الحاد" و "مغريات" تهدد مستقبل الدين :

أدهم : الدين بخير ياسيدى . اطمئن !

الزبون ٣ : أطمئن ؟ كيف يمكن الاطمئنان والبلد بهذا الحال ؟ لابد من عمل حاسم .

أدهم : عمل حاسم ؟

الزبون ٣ : عمل قوى يزيل من على وجه الارض هذا الضلال . ان نار الله الموقدة يجب أن تصب صبا على مجتمع بهذا الفجور والاثم والكفر المبين ..

أدهم : ياساتر ! ("بنك القلق" ١٣٧)

وليس هذا اليسار أو اليمين أو المشاحنات الفكاهية بينهما التى ترد فى طيات المسرحية هو القضية ، وانما جهاز الرقابة والتصنت الذى استجوز على قلق الناس أو الذى أصبح مصدر القلق ، ويعبر عن ذلك الزبون رقم ٧ بوضوح ، فهو يسأل

صاحب فكرة البنك فى شك ان كان حقا يمكن للانسان أن يفضى بما فى نفسه ، "أن يطلق صوته ويصيح بما فى نفسه" ، "أن يوافق وأن يعارض" وأن يتنفس بلا قيود ، فالانسان "حيوان قارض للافكار" .

أدهم : اذن خذ راحتك !.. أنت مطلق الحرية تتكلم وتصيح وتوافق وتعارض كما تشاء .

الزبون ٧ : أين ذلك ؟

أدهم : هنا فى الحجرة .

الزبون ٧ : آه .. لا .. أنا لا أقصد هذا .. أنا اقصد بصفة عامة .. أنت فاهمنى طبعا . ("بنك القلق" ١٦٨)

على أن هذه الرغبة وحدها سرعان ما تسترعى اهتمام الممول منير عاكف الذى يطلب تحويل هذه الحالة اليه .

"جوهر فكرة هذا البنك" هو اتاحة الفرصة للناس للتعبير والتخلص من القلق ، ولكن البنك نفسه ، كما يفاجأ فى النهاية صاحب الفكرة وزميله ، فى قبضة جهاز تصنت واستخبار منظم ، أو يعمل لحساب هذا الجهاز . وكيف لهم الآن الخروج من البنك ؟ بالشكوى الى أجهزة الامن ؟

هذه هى المقولة الصريحة الاساسية التى تنتهى اليها هذه الروائية المسرحية .

ولا نغفل أن فصول الكتاب العشر تحوى - بجانب ما تعرضه من أصناف القلق والوعى الضائع - الكثير من النقد العرضى السريع على مجرى التطور العام . ويأتى هذا النقد الاخير فى الاغلب فى صورة تساؤلات أو تأملات . "هل هذا المجتمع يتغير حقا ؟ وفى نظر من يتغير ؟ والى أى مدى ؟" وماهو الوضع أو العمل الحقيقى للفئات القديمة (كبار الملاك والبرجوازية) تحت راية الاشتراكية ؟ ثم الحديث عن المعتقلات وتنوع الاسباب ، ومشاكل الانتاج والتضخم والبنية الاساسية ، وقد تجمل العبارة التالية التى ترد فى الفصل الاول نوعية هذا النقد :

"أزمة مساكن ومواصلات ومواد استهلاكية !.. هذا هو حاصل الجمع والطرح والقسمة فى العملات الغرامية لعصرنا الحاضر . ما يقلق العاشقين الآن هو كيف يجتمعان . وعندما يضمهما سقف واحد ويتعرى بينهما كل شىء يلبس القلق ثوبا جديدا .." (بنك القلق ١٨)

السلطة و "بنك القلق"

فى كتابه "لمصر .. لا لعبد الناصر" (بيروت ١٩٧٦) يورد محمد حسنين

هيكل قصة نشر "بنك القلق" فى جريدة "الاهرام" عام ١٩٦٦

ومجمل القصة أن الحكيم سلمه مخطوط "بنك القلق" قائلا : "ليست قصة للنشر .. ولكن لتقرأها فقط" وعلى الرغم مما كانت تحويه كما يقول من نقد شديد "لكل أوضاع تجاوز السلطة .. المخابرات والاعتقالات .. والحراسات ، الخ" فقد قرر النشر . وما أن نشر الفصل الاول فى "أهرام" الجمعة حتى "قامت القيامة" وطلب عبد الناصر نسخة مما نشر "لأن كثيرين احتجوا على نشرها" ويمضى هيكل فى روايته فيقول :

"وذهبت اليه بما نشرناه ، وكان عبد الحكيم عامر معه ، ولم أكد ادخل حيث كان يجلسان حتى راح عبد الحكيم عامر يهاجم نشر القصة ويطلب وقف بقية فصولها لانهم جميعا يعتبرونها "تعريضا بهم" وذكر أسماء رجال أقوياء على قمة أجهزة الامن وقتها" .

قرأ عبد الناصر الجزء المنشور ، وعلى الرغم من اعترافه "بقسوة" النقد ، فقد أيد النشر ، وكانت حجته "انه ليس من المعقول أن يستطيع الحكيم نقد المجتمع المصرى فى العهد الملكى فى "مذكرات نائب فى الارياف" ولا يستطيع ذلك فى عهد الثورة" . ("لمصر .. لا لعبد الناصر" ٤٨/٤٧) .

الى هنا تنتهى رواية هيكل ، والذى لا شك فيه أن الحكيم ـ كما يروى غيره من الشهود ـ كان متوجسا من مغبة النشر ، ولذلك علاقة بتكوينه الذاتى وبالموقف السياسى العام .

على أن أكثر ما توضحه رواية هيكل هو أزمة اصدار القرار داخل المؤسسة الحاكمة ، وتضخم دور المؤسسة العسكرية وجهازها الامنى الذى تخطى دوره الاصلى الى الحياة المدنية ، ثم تغلغل أجهزة الامن وأساليب الرقابة داخل المؤسسات العامة . ومن البين ـ وهذا من مفارقات القصة ـ أن القائمين على هذه الاجهزة قد أطلعوا على النص الكامل لمخطوط "بنك القلق" ، بعد أن انتقل اليهم بطريق أو آخر من "الاهرام" ، وأن مصدر الاعتراض هو المقولة الاساسية التى تحويها هذه الروائية المسرحية والتى رأوا فيها تعريضا شخصيا بهم ، لا ذلك النقد العرضى الذى يورده الحكيم فى الفصل الاول ، أو تلك الشكوك التى قد يثيرها الحديث عن قلق الناس . وصيغة الاعتراض على النشر ـ التعريض الشخصى توضح نظرة الملكية أو الحيازة الكاملة التى كان ينظر بها هؤلاء الاشخاص الى المؤسسات والاجهزة التى يرأسوها أو التابعة لهم .

وحساسية هذه القيادات ـ أو حساسية المجموعة العسكرية ـ هى انعكاس لتضخم أزمة النظام ، وللصراع الدائر بين الرءوس والفرق وما تمثله من اتجاهات ، بحكم تعدد الاختصاصات والتحالفات وربما الاقتناعات (فهل نستطيع أن نصف المجموعة العسكرية فى "الاتحاد الاشتراكى" "بالاشتراكية) أو هى من أعراض

ما قد نسميه "بأزمة الاستمرارية والمناخ السياسى "فى تلك المرحلة (هذه الازمة التى استمد منها الحكيم مؤلفه ، والتى عبر عنها نجيب محفوظ فى "ثرثرة فوق النيل" و "ميرامار" و "السمان والخريف") .

لقد غمضت الصورة وتضاربت ، وتراكمت معالم الخلل . هذا المجتمع يتغير ؟ وفى أى اتجاه يتغير ؟ وماذا عن الاشتراكية و "الاتحاد الاشتراكى" ؟ انتهت مرحلة التأميمات ، وتوقفت بنهاية عام ١٩٦٥ خطط التنمية ، بعد أن نضبت موارد الدولة . وبدأ التضخم لاول مرة يثقل على الجميع ، وبرزت مشاكل التزايد السكانى غير المحسوب ، والتكدس السكانى فى العاصمة والمدن الكبرى ، ثم مشكلة الامداد بالغذاء ، ولا ننسى عبء حرب اليمن الذى بدا للناس بامتداد الزمن بلا مبرر وبلا طائل . ازاء هذه التراكمات حاول النظام تكييف مسيرته أو صعبت اختياراته ، حاول الجمع بين الطريق الاشتراكى البيروقراطى والانفتاح الرأسمالى فى الداخل ، كما حاول التفاهم مع الغرب ، ولكن الدول الغربية قابلت هذه المحاولات بشروط قاسية ، ولم تثمر هذه المحاولات شيئا فى مواجهة المشكلة الاقتصادية الاجتماعية .

لم يأت "القلق" الذى عبر عنه الحكيم فى "بنك القلق" من فراغ ، وعلى خلاف مراحل أخرى ، فالحكيم يعيش فى هذه المرحلة منذ فترة طويلة فى الاهرام أى فى قلب مؤسسة صحفية كبرى هى "بنك" دائم للمعلومات والاخبار والتيارات ، ويستمتع فى هذه المؤسسة بمكانة مرموقة .

من هذه المسبقات نبعت هذه "الروائية المسرحية" لتعبر عن قمة الانفعال السياسى بقضايا الواقع فى حياته . ولعله من الواضح من العرض السابق أن هذا النص الادبى هو أيضا من نتاج امتزاج القلق الذاتى ـ قلق فنان الفكر القديم ـ بالقلق العام ، بقلق الناس المادى المحسوس ، فالحكيم حاضر فى هذا النص ويعبر عن نفسه من خلال الشخصية الرئيسية الى مدى بعيد .

وأخيرا ، فمن المألوف أن يعيد الحكيم تقييم أعماله الماضية فى ضوء المتغيرات والاحداث التالية وهو ينهج النهج نفسه مع "بنك القلق" حين ينظر اليها عام ١٩٧٤ ، وبهذا النهج يحمل النص الادبى ما لايحتمل اذ يقول :
"ثم بدأت ظاهرة أخرى فى عام ١٩٦٦ ، وهى ظاهرة القلق فى المجتمع المصرى التى تفشت الى حد أصبح المجتمع فيه كأنه يعيش بغير عمود فقرى ، لمجتمع رخو ، وهلامى متعفن ، لا يصلح لمواجهة قوة خارجية . وخشيت فى ذلك الوقت من عواقب أى مغامرة عسكرية غير محسوبة ، واعتمادا على جبهة داخلية قلقة رخوة مريضة ، فكتبت "بنك القلق" محذرا . ولكن على الرغم من ذلك فلم يؤخذ بهذه الكتابات وهذه التحذيرات والمواجهات" ("المصور" ٦ سبتمبر ١٩٧٤)

وأيا كان الامر ، فهذا جزء من مكونات فنان الفكر الحر .

الفصل الحادى عشر :

مصر كعمل فنى
أو فكرة جمالية

استيعاب " عودة الروح " فى نصف قرن

أيا كان تعريف العمل الفنى ، فليس هو الواقع وان اجتهد فى تصوير الواقع ، هو فى النهاية بناء أو تكوين من نوعية خاصة على الأقل بحكم مادته الأولى وهى اللغة ، وحتى الآن فليست هناك قضية أو مشكلة .. وإنما تبدأ القضية أو المشكلة .. حين يتحول الواقع فى مخيلة البعض الى عمل فنى .. حين يتحول مثلا إلى مسرحية ، أو أوبرا .. أو قصيدة شعرية .. أو فكرة جمالية .. بحيث تصبح هذه الأخيرة هى الأصل ، ويصبح الواقع هو الصدى أو التابع أو الظل ..

قد يستمر ذلك فترة ، طويلة أو قصيرة .. ولكن لابد وأن يفاجئنا الواقع يوما ما بأنه ليس هذه المسرحية أو الفكرة الجمالية .. فماذا يكون رد الفعل ؟

الأغلب ـ على ما فى ذلك من غرابة ـ هو أن نحمل الواقع المسئولية ، أن نتهم الواقع لا أن نراجع المسرحية أو الفكرة الجمالية ، وأن نفقد من جديد الوعى بالواقع .. وعلى أية حال فهذه " فكرة " قد تستحق التأمل أو المراجعة ..

نشأة القصة

فى البداية ـ فى باريس فى مطلع عام ١٩٢٧ ـ شرع توفيق الحكيم فى وضع قصته " عودة الروح " بالفرنسية ، ويعلل فيما بعد دوافعه ، فيشير إلى أنه فى ذلك الحين كان يشعر " **أن الفن القصصى كالفن التمثيلى لم يزل فى مصر محتاجا إلى الاحترام الذى يظفر به فن المقالة الأدبية** .. ولابد للأديب فى

مصر وقتئذ من أن يكون قبل كل شيء صاحب مقام راسخ فى ميدان المقال الأدبى ، أما المتخصص فى الكتابة القصصية أو المسرحية وحدها دون أن يكون الى جانب ذلك كاتب مقال .. فإن عالم الأدب عندنا لا يعترف بجدية عمله .... (صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم من واقع رسائل ووثائق " القاهرة ١٩٧٥ ، ١٨/١٩) .

وقد راودت فكرة الكتابة بلغة أوربية غيره من الأدباء العرب إذ ذاك ، وسبق اليها من أدباء المهجر جبران وأمين الريحانى ، ولم يكن ذلك لضيق مفهوم الأدب العربى ، ونظرته السلبية الى الفن القصصى والمسرحى فحسب ، وإنما أيضا رغبة فى الانطلاق من القيود الاجتماعية والفكرية والتعبيرية التى تقيد هذا الأدب .

على أن الحكيم مالبث أن طرح فكرة الكتابة بالفرنسية جانبا ، وذلك من أجل تأصيل هذه الألوان الأدبية الجديدة - الروائية والتمثيلية - فى الأدب العربى .

بهذا المعنى يقول انه اتجه إلى الأدب التمثيلى ، كما اتجه إلى الرواية والقصة بدافع العقل الواعى والحاجة الماسة ، حاجة المواطن الى التعبير عن حماسه لبلاده وعن رؤيته لتطور مجتمعه ، وحاجة الأدب وقتئذ إلى اقرار هذه القوالب الجديدة على نحو جاد .. (سجن العمر ١٦٣) وبهذه الدوافع بدأ كتابة " عودة الروح " بالعربية إلا انه تردد طويلا بعد فترة : أيمضى فى الكتابة أم يتفرغ لوضع مؤلف عن الفن بفروعه فى القديم والحديث ، ثم اختار المضى فى " عودة الروح " « إذ مهما يكن من قيمتها فهى عمل شخصى لحياة انسان بالذات لن تتكرر ... فهى انفعالاتى أنا التى لا يحسها غيرى » (سجن لعمر ١٦٥) وهكذا مضيت فى كتابة " عودة الروح ، لا آلوى على شيء ... لا أرجو منها - من حيث الشكل .. إلا المساهمة بالجهد الواجب نحو هذا القالب ... على قدر طاقتى الفنية ... أما من حيث الموضوع فانى لم أرد أن أجعلها سجلا لتاريخ بقدر ما أردت أن تكون وثيقة لشعور ».... (سجن العمر ١٦٦) .

كانت " عودة الروح " حلقة من حلقات عمل راود خيال الحكيم ، وخطط له فى مخيلته : « على أن دوافعى النفسية التى جعلتنى أكتب " عودة الروح " بهذه الصورة ما كان يمكن أن تتكرر ... لأن الظروف السياسية كانت قد تغيرت ..» (سجن العمر ١٦٧ / ١٦٨) .

ولكن قبل أن نتطرق الى هذه المتغيرات التى حالت دون أن يمضى الحكيم فى مشروعه القصصى ، فلنمض اولا فى تقصى مصادر القصة ودوافعها ومراميها الأصلية ، وتبدو هذه المصادر والمرامي واضحة من نصوص بعض الخطابات المتبادلة بين المؤلف وصديقه القاضى طاهر راشد خلال الشروع فى نشر القصة فى أواخر عام ١٩٣٢ .. وحتى ذاك كما يبدو كانت فكرة تطوير " عودة الروح "

الى حلقة وسطى لثلاثية قصصية ماتزال تراود المؤلف ، فهو يكتب : والصعوبة فى الأمر أنى أريد اسما يلخص كل فكرتى المتمشية فى القصة والتى سوف تتمشى فى قصص أخرى مستقبلة : هذه الفكرة الانسانية التى أريد أن أدعو لها مدى حياتى :

الكل فـــى واحـــد .....
عندما يصير الوقت خلودا ..
سوف نراك من جديد ..
لأنك صائر إلى هناك ..
حيث الكل فى واحد !

" نشـــيد الـمـوتـــى "

ولقد كانت هذه قوة مصـر فى الزمن الغابر كما قال الأثرى الفرنسى مخاطبا مفتش الرى الانجليزى ، وقد كان هذا الشعور هو مايسيطر على الأسرة القاطنة بشارع سلامة ٣٥ .. وقد كان هذا شعور المصـريين فى ١٩١٩ ازاء رجل واحد ! واحساس المصـريين نحو الحيوانات والجماد .. والاحساس بالاتحاد الكونى العام أى الاحساس بالله (صفحات ٢٠/٢١)

ويبدى الحكيم فى هذا الخطاب شكه فى قبول دور النشر للعنوان الذى يقترحه .. وفى خطاب تال بتاريخ ١٩ ديسمبر يقترح تسمية روايته " دبيب الروح " :

أما عن اسم الرواية فلم يحضرنى غير اسم آخر هو " دبيب الروح " ولقد كنت أخبرتك بأنى أزمع باذن الله أن أكتب قصة أخرى تقع حوادثها قبل هذه وربما سميتها " فى التراب " كما أنى سأشرع قريبا جدا فى كتابة القصة الأخيرة وهى ختام الـ TRILOGIE التى يجمعها كلها عنوان " الكل فى واحد " وأرى تسمية هذه القصة الختامية .. « نحو السماء .» وبهذا تكون روايتنا اليوم هى الوسطى وهى " دبيب الروح " فى تلك المخلوقات أو الشعب أو الأمة أو العواطف (وسمها ماشئت) تلك المخلوقات التى كانت قبيل ذلك مدفونة " فى التراب " تراب الأجيال أو الزمن وفيها سر موتها وسر عظمتها دون أن تشعر .. وبعد أن تدب الروح فيها وتحس ذاتيتها كما ظهر فى رواية اليوم ، فهى إذن سائرة نحو السماء كما سنرى فى القصة القادمة .. (صفحات ٢٣)

لعله من باب التزيد أن نقول إن " عودة الروح " قد نبعت من مناخ الثورة ، من ذلك الحدث الذى فاجأ الكثيرين فى شموله وامتداده .. وهى وإن كانت لاتصور الثورة تعبر من منظور خاص عن ذلك الشعور المعنوى الجماعى الذى أوجدته .. ولعله من الضرورى أن نشير فى هذا الاطار الى أن ثورة ١٩١٩ ليست هى فحسب

انتفاضة مارس الشعبية التى عمت البلاد وشاركت فيها جميع فئات الشعب وأخمدتها نيران القوات البريطانية ، وإنما حركة الصمود الشعبى التى صار بمقتضاها الوفد تحت رئاسة سعد زغلول هو حزب الشعب .. وفى هذا يكتب د . عبدالعظيم رمضان : إن قمع ثورة مارس ١٩١٩ .: بواسطة القوة العسكرية وحملات الانتقام الرهيبة كان " البداية الفورية لثورة أخرى سلمية أشد وأقوى مفعولا ، وأدق تنظيما وعلى يد هذه الثورة الجديدة سقط علم الحماية على أرض المعركة (دراسات فى تاريخ مصـر المعاصر ، القاهرة ١٩٨٠ ، ٦٣) وقد كانت هذه ثورة التنظيمات السرية الطلابية ، والعمالية ، والوطنية ، ولجان المقاطعة ، والتضامن من بين فئات الشعب والمقاومة .. بألطرق الشرعية وغير الشرعية .. هذه الثورة التى دخل بمقتضاها الشعب ساحة الستياسة فى مصـر كقوة فعالة مؤثرة ، وهى ثورة طغت فيها المفاهيم السياسية الوطنية على المفاهيم الاجتماعية والفروق الطبقية ... وامتد أثرها المعنوى لفترة طويلة .. الى أن تكالبت القوى الرجعية على وئدها وتبديد شبحها المؤرق والى أن أصبحت من ذكريات الماضى البطولى للشعب المصـرى (طارق البشرى ثورة ١٩١٩ والسلطة السياسية فى الكاتب ، السنة السابعة ، العدد ٧٩ ، أكتوبر ١٩٦٧ ، ٩١) .

وكما ذكرنا فإن رواية الحكيم " عودة الروح " لا تصور الثورة وإنما هى من أصداء الثورة وقد تبلورت فكرتها أولا بعذ الثورة بفترة من خلال قراءات الحكيم عن قدماء المصـريين وبوجه خاص من خلال « كتاب الموتى » فالحكيم يستشرف ثورة ١٩١٩ ويكتشف مضمونها أو علتها ..

اولا من خلال حضارة الفراعنة ومن خلال " نشيد الموتى " أو فكرة البعث والتوحد :

" عندما يصير الزمن الى خلود / سوف نراك من جديد لانك صائر الى هناك / حيث الكل فى واحد "

تكتسب الثورة أولا معناها أو تصبح ذات معنى من خلال الماضى الحضارى البعيد ومن خلال" الفكرة " :

واذا الأمل الذى كان يدب فى نفسك دبيبا مبهما فى مستقبل مصـر ، وفى روح مصـر قد تحدد لديك تحديدا كاملا ، لأنك تشاهد النور بعد أن حجبته عنك ستار ... وتشعر بما فى روح مصـر من عبقرية خاصة ... (حلمى بهجت بدوى فى وصفه لنشأة " عودة الروح " الرسالة ، (السنة الأولى ١٩٣٣ ، العدد ١٣ ، ١٢ ـ ١٥) .

هكذا تخضع الثورة من هذا المنظور للفكرة وتستوعب من خلالها .. أما مضمون الثورة الأصلى ومسبقاتها ولهدافها التاريخية السياسية والاجتماعية الملحة فهى ثانوية أو جانبية ، ولا تدخل وعى المؤلف الا بمقدار ماتخدم أغراض الفكرة .. ولعله من الأصح ان نقول أن غياب الوعى بالمضامين السياسية والاجتماعية التاريخية الفعلية هو الذى يجعل للفكرة الجمالية الوجدانية كل هذه الأهمية وكل

هذا الطغيان وسنعود الى هذا الحديث فيما بعد .

بنية القصة : بين تصوير الواقع وجنوح الفكر

قد تناول الكثيرون رواية الحكيم بالعرض والتحليل ، ومن العسير أن يضاف إلى ماقيل فى هذا المجال كثير ، وان اختلف التقييم باختلاف وجهة النظر ، وتتكون القصة ـ كما يقول يحيى حقى فى مقال له عام ١٩٣٤ من « باطن وظاهر » « والباطن » هو أسطورة بعث ازوريس بعد مقتله ، و« الظاهر » فيتمثل فى قصة « عائلة مصــرية » متآلفة تقطن حى السيدة زينب ويقع أفرادها فى حب فتاة تسكن فى المنزل المقابل ، فيوشك التنافس أن يبدد الوحدة والتآلف ، الى أن يكتشفوا أن « المحبوبة » تحب شخصا آخر وافدا على الحى ، والى ان تفاجئهم الثورة فتكتسح حبهم التافه ، وتجمعهم على الوفاق من جديد فى حب كبير .. حب مصــر وليس فى القصة توازن بين الباطن والظاهر " فالباطن عظيم ، منه العنوان والاقتباس .. والظاهر وقائع صبيانية فيها الكثير من التصنع ، ويكاد عقدها فى بعض الأحوال أن ينفرط لمبالغته فى الطول ..» (" توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء " حلب ١٩٣٤ ، ١٠١)

وعلى نحو مشابه تشير أغلب الدراسات الاكاديمية التى عرضت للقصة الى التفاوت بين المستوى الواقعى والمستوى الرمزى للقصة والى ضعف أو انعدام الترابط بين وقائع القصة وما يصبغه عليها المؤلف من معنى وفكر[1] .

الشخصية المحورية فى القصة هو محسن الطالب بالثانوية وأصغر أفراد هذه « العائلة المصــرية » سنا .. وإن تميز عنهم بثراء والديه اللذين يقطنان الريف .. أما بقية أفراد « العائلة » فهى أعمامه ، وأكبرهم « حنفى أفندى » المدرس مثال الموظف الصغير الطيب الذى تنساب حياته على وتيرة واحدة بين المدرسة والمنزل والكراريس ، ثم « سليم » ضابط البوليس الشاب ذو الشوارب ، الموقوف عن عمله

---

(١) اسماعيل ادهم ـ ابراهيم ناجى ، توفيق الحكيم ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٢٦ .. عبدالمحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصــر (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨) القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٣٨١ ومابعدها ، ط ٣ ، ١٩٧٧ ، ص ٣٨٥ ومابعدها .

يعبر عن ذلك الدكتور على الراعى ، فيرى أن المظهر الواقعى " لعودة الروح " إن هو الا تعبير غير حر عن أفكار يقصد إليها الكاتب ويخضع لها الواقع ، بل ولا يتردد فى تغييره ليلائم هذه الأفكار ، وهذه ظاهرة تزداد وضوحا كلما مضت بنا حوادث الرواية ... (دراسات فى الرواية المصــرية ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ١٠٤) .

على أن الاختلال بين المستوى التجريدى الرمزى والمستوى الواقعى للقصة ينعكس على تفسير الدكتور الراعى إذ يصف نظرة الحكيم الى مصــر والمصــريين تارة بأنها نظرة « صوفية » باطنية ، وتارة أخرى بأنها نظرة ديناميكية ثائرة (المرجع السابق ١٠٤ ـ ١١٢) .

ونعتقد أن لا ثورية ولا ديناميكية مافى النظرة الباطنية .

بسبب استغلاله لمنصبه فى محاولة اشباع نهمه الى الجنس ، وعلى الرغم من ذلك تظل المرأة مدار فكره وسعيه ، وعبده طالب الهندسة المثابر ، وأخيرا وليس آخراً زنوبة ، عمة محسن العانس التى تحلم بالعريس وتستعين على ذلك بالبخور والأحجبة والتنجيم .. ثم مبروك الخادم الريفى الذى يشارك الأسرة حياتها .

ويجتمع أفراد العائلة حول حب « سنية » وهى فتاة من الطبقة الوسطى تسكن بالمنزل المقابل ، وحول سنية ومحاولة الاتصال بها وكسب ودها يدور نشاط سليم وعبده ومحسن .. وترمز سنيه فى نفس الوقت الى الوطن أو المعبود .. ولكن لا رابطة مابين الشخصية الواقعية والرمز غير تلك التفسيرات التى يوحى بها المؤلف من خلال خيال محسن .. فالرمز شيء ملحق بالشخصية لانابع منها ، وهى شخصية عادية باهتة دون أية شحنة أو عمق مايبرر أخذها هذا المأخذ(٢) .

هذا هو الشعب كما تقول القصة ، ويمهد الراوى لذلك بمشهد افتتاحى ـ من المرجح أنه قد أضيف الى النص بعد اكتماله ـ وفى هذا المشهد يعاود الطبيب بيت « الشعب » فيجد أهله وقد افترشوا خمسة أسرة متراصة فى غرفة ضيقة ، فهم سعداء لمرضهم « بعين الداء » ولاتحادهم فى الضراء ، وفى نهاية القصة يعاود نفس الطبيب « الشعب » ويالها من صدفة ! ولكنه يعاودهم الآن فى مستشفى السجن بعد القبض عليهم فى أحداث ثورة ١٩١٩ ، فهم أيضا فى السجن يؤلفون أسرة واحدة بما فى ذلك الخادم مبروك ، وبهذين المشهدين المفتعلين يدعم المؤلف الفكرة التى حملها قصته والتى استعارها من كتاب الموتى ألا وهى : الكل فى واحد .

وعلى أن القصة فى الجزء الأول تمضى كتتابع من مواقف الحياة اليومية ومناظرها فى أحد الأحياء الشعبية .. وتكمن جاذبية هذه المواقف والمناظر فى عرضها لسمات الحياة بصبغتها العامية المحلية ، ويستخدم الحكيم ببراعة فى هذه المواقف والمناظر عناصر كوميديا المفارقات والقفشات والمبالغات .. والى هذه المسحة العامية الشعبية (ولا نقصد هنا استخدام العامية فى الحوار أو استعارة بعض الفاظها فحسب ...) يعود الكثير من الصدى الذى أحدثته القصة .

أما فى الجزء الثانى من القصة فتبرز العناصر الفكرية الحضارية التى ضمنها الحكيم قصته ، على أنها تبرز كمشاهد ومقاطع حوارية مدخلة على السياق لا نابعة

---

(٢) تختلط صورة سنية الواقعية الباهتة مع الرمز الذى يخلعه عليها المؤلف فى تفسير طه وادى ، إذ يذهب فى رسالته (صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ١٩٧٣ ، ص ١١٩) إلى أن سنية هى أثرى الشخصيات النسائية فى الرواية ، بل إنها لتسمو درجة أعلى فى التجريد لتكون رمزا للالهة إيزيس التى تبعث الروح فى الموتى .. إن صورة سنية فى " عودة الروح " تمثل قمة الاحساس الرومانسى المثالى بالوطن المعبود ...

ولكن الرمز الذى يخلعه الحكيم على القصة هو " موقف فكرى " ورأى ، هو تفسير خارجى التزم به (كما يقول فى كتاب " التعادلية " ط ١ ، ١٩٥٥ ، الطبعة المستخدمة ١٩٧٦ ، ص ٨٨) .

منه ، فالراوى يصطنع المشاهد والمواقف حتى تعبر عما يريد ، وكثيرا مايحملها من المعانى ما لا تحتمل .. فطابع هذا الجزء هو الرمزية الثقيلة أو هكذا يبدو لنا اليوم بعد أن ابتعدنا عن مناخ القصة الأول .

فى بداية هذا الجزء يرحل محسن إلى الريف لزيارة والديه ، وتتوالى خلال الرحلة وللاقامة فى الريف الاشارات الى شعب مصر ، فهو شعب زراعى من قديم الأزل .. شعب اجتماعى بالفطرة ! (٢/ ٩) والتركيز من البداية على صفة العراقة والوحدة .. التى تجمع هذا الشعب ، وفى جولته فى القرية يدخل محسن ـ صدفة ! منزلا ريفيا ليرى كيف يعيش الفلاح مع الحيوان فى قاعة واحدة وليرى طفلا رضيعا وعجلا يتزاحمان على ضرع بقرة والبقرة ساكنة هادئة لاتمنع هذا ولا ذاك .. كأنما العجل والطفل كلاهما ولداها .. (٢/ ٣١) ثم يتبع ذلك التعليق : أليس ان المصريين القدماء كان يعلمون تلك الوحدة الكونية ، وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة ؟... الشعور بالاندماج فى الكون ، أى بالاندماج فى الله ؟ هو شعور ذلك الطفل وذلك العجل الرضيعين ؟... (٢/ ٣١ ـ ٣٢) .

وتتكرر مثل هذه الاشارات الى مايسمى بمصر الملائكية ذات القلب .. والى أن تتبلور فى حديث فوكيه موظف الآثار الفرنسى مع « بلاك » مفتش الرى الانجليزى حيث يعرض الفرنسى نظريته عن ذلك الشعب المصرى ذى الماضى والتراث العارف بقلبه : فان كانت قوة أوربا هى العقل .. « المحدود » فقوة مصر فى القلب الذى لا قاع له (٥٢/ ٥٥) .

ولنقتبس بعضا من فقرات هذا الحديث :

" نعم إن هذا الشعب الذى يحسبه جاهلا ليعلم أشياء كثيرة ، لكنه يعلمها بقلبه لا بعقله !... إن الحكمة العليا فى دمه ولا يعلم !... والقوة فى نفسه ولا يعلم !... هذا شعب قديم : جىء بفلاح من هؤلاء وأخرج قلبه تجد فيه رواسب عشر آلاف سنة .. من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدرى ... (٢/ ٥٤) .

" نعم إن أوربا سبقت مصر اليوم ، ولكن بماذا ؟.. بذلك العلم المكتسب فقط ، الذى كانت تعتبره الشعوب القديمة عرضا لا جوهرا ، ودلالة سطحية على كنز دفين ، لا أنه فى ذاته كل شىء ! (٢/ ٥٥) .

" ان الجوهر باق دائما !... فهؤلاء الفلاحون على ما يعانون يغنون بقلب واحد .. ومازالوا يعون بقلوبهم ولا يعلمون تلك العبارة التى كان أجدادهم يندبون بها موتاهم فى الجنائز : عندما يصير الوقت خلودا ، سنراك من جديد ، لأنك صائر إلى هناك الكل فى واحد !... (٢/ ٦٢) .

فهذا الشعب يستعذب التضحية ومازال يحتفظ بأعماقه كما تقول القصة ، بروح المعبد .. وفى النهاية حين تقوم الثورة ـ فى الصفحات الأخيرة من القصة ـ وتلتف فئات الشعب المختلفة حول سعد زغلول يقول الراوى ممهدا لهذا الحدث : لقد صدق نظر الأثرى الفرنسى ...

" أمة أتت فى فجر الانسانية بمعجزة « الاهرام » لن تعجز عن الاتيان بمعجزة أخرى أو معجزات ! أمة يزعمون أنها ميتة منذ قرون .. ولا يرون قلبها العظيم بارزا نحو السماء من بين رمال الجيزة ! لقد صنعت مصر قلبها بيدها ليعيش الى الأبد ...» (٢/ ٢٤٠) .

القصة بهذا المعنى أو من هذا الجانب أشبه بتعليق وجدانى حماسى على قيام الثورة التى لم يتوقعها أحد .. وهو تعليق لا يتطرق الى أحداث الثورة أو مسبقاتها وأهدافها ، وانما يحاول أن يعبر عن مغزاها الخفى .. فالثورة لا تعنيه وانما الذى يعنيه هو القانون الخفى الذى فجرها ، فهى ـ كما يرى أو يصطنع ـ تحمل فى طياتها طبيعة أو شخصية مصر الحضارية .. فمن دوافع الحكيم عن مقولة فكرية فى مواجهة أوربا أو لمعادلة تفوق أوربا . ومن جانب آخر لتخطى الواقع الذاتى المتخلف وللاسترشاد الفوقى المعنوى .

هكذا يطغى الجنوح الفكرى الحضارى على محاولة تصوير البيئة الواقعية ، فالجنوح الفكرى الحضارى يفوق الارتباط البيئى ، ولانقول الأرتباط الاجتماعى أو السياسى ، بل إن الجنوح "الفكرى" الحضارى لمؤشر واضح على ضعف المفاهيم الاجتماعية السياسية .

وأيا كان الأمر فإن الحكيم يعبر عن وجهته عن هذه القضية فى كتاب "التعادلية" حين يقول :

... كان من الممكن أن تكون عودة الروح مثلا مجرد قصة تصور الحياة فى حى السيدة زينب بين أسرة متواضعة ، وتخلق اشخاصا نابضين بالحياة ، يعيشون فى صميم بيئتهم وفى هذا الكفاية من حيث الفن ، ... لأن خلق الحياة هو عمل فى الفن كاف .. ولكنى ألزمت نفسى بتفسير خاص للروح المصرية ، فلم تنته مهمة القصة عند حد التعبير والتصوير لبيئة وأشخاص ، بل اتخذت موقفا ينم عن رأى معين ("التعادلية" ، ص ٨٦ ـ ٨٧) .

استيعاب القصة

نشرت "عودة الروح" فى جزئين بمطبعة الرغائب فى منتصف عام ١٩٣٣ على حساب المؤلف وقبلها بفترة قصيرة نشر الحكيم مسرحيته "أهل الكهف" فى طبعة محدودة على حسابه أيضا . وجدير بالملاحظة أن "عودة الروح" قد أستوعبت فى ظل "أهل الكهف" ، أى تلقاها القراء كعمل أدبى قصصى لمؤلف "أهل الكهف"

ألذى ذاعت شهرته ، وأستقبله كبار الكتاب (المازنى ، العقاد ، طه حسين ، أحمد الصاوى محمد ....) بحماس شديد . ولكن هؤلاء المشاهير الذين ارتفعوا بـ "أهل الكهف" هبطوا بـ "عودة الروح" (بتعبير يحيى حقى) أو قابلوها بالفتور لاستخدامها العامية فى الحوار ولمادتها اليومية أو العامية وأيضا لمغالاتها فى فكرة "الحضارة المصرية" . ويسترجع الحكيم ردود الأفعال عند ظهور القصة فيقول :

"ولم يمض قليل حتى ظهرت كذلك رواية (عودة الروح) . واذا بمشاهير الكتاب الذين استقبلوا "أهل الكهف" بالتهليل والتصفيق قد لزموا الصمت حياليا وأهملوها ، بل إن منهم مثل المازنى من هاجمها هجوما شديدا بحجة استخدام العامية فيها ، وقال لى الزيات صاحب مجلة "الرسالة" لو أنك كتبتها كلها باللغة العربية الفصيحة لضمنت لها الخلود . كان الشباب الجامعى هو الذى استقبلها بالتحمس الشديد مثل أحمد حسين وفتحى رضوان وسهير القلماوى ونعيمة الأيوبى وجمال الدين الشيال وغيرهم ..." ("صفحات" ، ٣٣)

وقد فكر الحكيم بالفعل على أثر هذه الحملة فى سحب كتابه ، إلا أن حماس الشباب للرواية قد حال بينه وبين هذا الإجراء .[٣]

١٠) "القلب" فى مقابل "العقل"

"الكل فى واحد" ، والجوهر باق ، وإن كانت قوة أوربا هى العقل ، فقوة مصر هى القلب ــ فى هذه العبارة تتلخص المقولة المفكرية الحضارية "لعودة الروح" .

قوبلت هذه المقولة التى تنتهى اليها القصة من جانب بالرفض والاستنكار ومن جانب آخر بالتأييد والحماس . فيحيى حقى يتساءل فى مقاله المذكور سابقا (١٩٣٤) .

« لاأفهم لماذا لا تحيا مصر إلا بطلسم الفراعنة ؟ إن مجد الفراعنة حلم جميل بقدر ماهو بعيد ... (١٠٢) .

ويطرح هذا السؤال أيضا نيڤل باربور Nevirll Barbour فى بحث قيم يعود إلى عام ١٩٣٥ ، فليس فى الرواية ــ كما يقول ــ بأحداثها وتفاصيلها وشخوصها ما يربطها من بعيد أو قريب بالحضارة الفرعونية ، وكيف يتحول هذا الحماس لهذه الحضارة البعيدة إلى واقع وحقيقة ، وماذا يفيد الرجوع إلى "القلب" فى هذا الشأن ؟ [٤]

ومن جانب آخر فقد تحمس الشباب لهذه المقولة « الحضارة الجمالية » أيما حماس ، وفى هذا الصدد يقول لويس عوض :

---

(٣) انظر رسالة د. حلمى بهجت بدوى (١٩٣٣/٨/١٨) الى توفيق الحكيم . فى . "صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم من واقع رسائل ووثائق" . القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٣٨ / ٣٩ .

(٤) Nevill Barbour, Audatu R-ruh - Am Egyption Novel, in: islamic culture, Bd IX, 1935, P491 .

"... كنا ـ شباب الثلاثينيات ـ نقرأ هذا الكلام فى الثلاثينيات فتدمع عيوننا وتقشعر جلودنا وترتفع هاماتنا إذ نتذكر أننا سبط الفراعنة وورثة كل هذا المجد العظيم ... وتعلمنا من توفيق الحكيم أن نترنم برقية الخلاص التى جاءت وعدا حقا فى "كتاب الموتى" بعودة الروح :

"انهض ! انهض يا أوزيريس :
أنا ولدك حوريس
جئت أعيد اليك الحياة !
لم يزل لك قلبك الحقيقى ،
قلبك الماضى ! .

(فى "الحرية ونقد الحرية" ، القاهرة ١٩٧١ ـ ٦٧/٦٦)

ويتجسم هذا الصدى البعيد فى محاولة صلاح الدين ذهنى تفسير ثورة ١٩١٩ والتأريخ لها من خلال قصة الحكيم أو من خلال فكرة "عودة الروح" ، وذلك فى مؤلفه "مصر بين الاحتلال والثورة" (١٩٣٩) الذى وضعه بهذا الهدف . ويكتب ذهنى فيقول :

« التاريخ التقريرى للثورة لايكشف شيئا ، كلمة واحدة تكشف كل شىء . الروح المصرية ، الروح الكامنة ، لايمكن بغير ذلك تعليل ثورة شعب كامل فى يوم وليلة . الأسباب التى يذكرها المؤرخون دائما ، التذمر الضيق المالى ، الرخاء أحيانا ، حدوث حادث ذى أثر يمس المجموع ، المقدمات والأسباب البعيدة والقريبة ... كل هذه التعليلات لاتكفى » . (٦٩/٦٨) . لندع المؤرخين إذن ، لنولى وجوهنا شطر المعجزة الأولى لنتأملها ، هذه الأهرام . هل عندها الخبر ، السر لهذه المعجزة الثانية سنة ١٩١٩ ؟ (٧٠) .

ومن ثم يعلل صلاح الدين ذهنى "الثورة" بمقولة "الكل فى واحد" التى وقع عليها توفيق الحكيم فى بحثه عن ما سمى "بطبيعة مصر" أو "شخصيتها الحضارية" :

"لن تجد فى العالم قوما أشعلوا ثورة دون أن تكون اهدافها مباعث حقدهم ومصادر ظلمهم ، ولن تجد انسانا عرض صدره للرصاص غير أمل فى نفع مادى ولو من بعيد ، غير هذا الفلاح الذى دخل الثورة وراء المعبود ونسى كل آلامه لكى يساهم من جديد فى ألم أكبر بنفس الروح ، روح الجماعة والمشاركة » ("مصر بين الاحتلال والثورة" ١١٤) .

ففى عرف ذهنى أن توفيق الحكيم قد "كشف الستار عن نفسية هذا الشعب العجيب" ، فقد خرجت الثورة من تلك الطبيعة الثابتة الكامنة فى أعماق المصريين ، ذلك الإحساس الجماعى : "الكل فى واحد هو القلب ، والكل وراء واحد هو المعبود" (٦٨) و "علم القلب" هو الذى أوحى للمصريين بالثورة ، ومنه

خرج الزعيم وسبيل الاستقلال «تحرك الروح المصرية" (١٣٨) . ويكرس ذهنى كتابه لبيان جوانب هذه المقولة أو هذه الأسطورة .

وقد يبدو غريبا أن يتحدث ذهني عن "مصر الثورة" بمثل هذا الحماس فى نهاية الثلاثينيات ، وكأن الثورة قد حققت غاياتها أو مازالت حية مستمرة ، بل إن عنوان كتابه (مصر بين الاحتلال والثورة) يوحى بذلك ، على أن ذهنى يعكس فى الواقع تلك الأفكار المعنوية والتساؤلات الحضارية التى خلفتها ثورة ١٩١٩ فى وجدان جيل من أبناء الطبقة المتوسطة ،،،

ومن البين أن هذه الأفكار والوجدانيات والتساؤلات الحضارية ليست من نتاج الثورة وحدها ، بل أيضا من نتاج فشل الثورة ، ولو أن الثورة قد حققت لمصر الحرية والاستقلال لما تحولت إلى أسطورة فرعونية أو مقولة حضارية ضبابية أو فكرة جمالية مطلقة ، بل إن انكباب المثقفين على القضايا الثقافية المعنوية والأدبية الحضارية خاصة فى الثلاثينيات هو من ردود الافعال ومن وسائل التعويض عن الأحلام المحبطة ، ومن ثم كانت أيضا قيمة الأحلام التى بذرها الحكيم فى "عودة الروح" بنهوض مصر من جديد ، وبهذا المعنى يصف لويس عوض استيعاب جيله فى الثلاينيات لمقولة "عودة الروح" :

"كانت نبوءة بشىء آت لا بشرى بشىء لاح للعيون ... فقد علمتنا قداسة الجهاد ومرارة الجلاد وخيبة الآمال ... أن خير ما فى هذا الكلام الرمز إلى كان وكائن وسيكون مادام فى مصر قلب ينبض ... " ("الحرية ونقد الحرية" ، ٦٧) .

خلفية هذا الاستيعاب الحماسى لقصة الحكيم هو "التصور الحضارى الجمالى" لمصر ، الذى كاد يطغى على أفئدة المثقفين فى العشرينيات والثلاثينيات (الرواد والشباب منهم على حد سواء) أى رؤية مصر كقضية حضارية جمالية أو كعمل فنى[٥] (بعيدا عن بنية المجتمع وأطر الحياة والانتاج ... الخ)

وتزخر مؤلفات الكتاب والأدباء فى تلك الفترة بالحديث عن جوهر مصر الحضارى ، وعن "الطبيعة المصرية" و "شخصية مصر" ، وعن "روح مصر وثقافتها" ، وامجاد مصر وحضارتها .

وحين يصف فتحى رضوان رؤيته لمصر ومستقبلها فيقول : "إن مصر وعاء حضارى"[٦] بمعنى أنها تمثل كيانا حضاريا ذا طابع مستقر على مر العصور ، وأن

---

(٥) كان من رواد هذا الفكر محمد حسين هيكل ، فقد كتب فى هذا الباب بحماس من منظور مثالى إعلانى يذكرنا بما ذهب اليه الحكيم فى "عودة الروح" (انظر مقالاته فى "آثار وادى الملوك" "وفى أوقات الفراغ" ١٩٢٩ ، ومقدمة "تراجم مصرّية وغربية" ١٩٢٦ ، وفى "ثورة الأدب" ١٩٢٣ ...) .

وعالج هذا الموضوع كثيرون من وجهات مختلفة وفى ظروف تاريخية بعينها العقاد ("سعد زغلول" ١٩٣٦) وطه حسين ("مستقبل الثقافة فى مصر " ١٩٣٨) واحمد صبري (قناع الفرعونية" ١٩٤٢) وغيرهم ، ويمتد هذا الفكر كتيار جانبى تحت مفهوم "مصرية مصر" إلى الحاضر فى مؤلفات حسين فوزى "سندباد مصرى" ١٩٦١) وبعمات احمد فؤاد ("شخصية مصر" ١٩٦٨ طبعة مزيدة ١٩٨٢) ، وكتابات أنور عبد الملك فى السنوات الأخيرة

(٦) فؤاد دوارة "عشرة أدباء يتحدثون" القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤ .

لها دورا حضاريا ... فإنه يعبر عن تصور أو فكرة كانت لزمن طويل فى العشرينيات والثلاثينيات من المفاهيم الشائعة بين المثقفين فى مصر .

فى هذا الإطار نستطيع أن نفهم وظيفة "عودة الروح" ومدى تأثيرها ، حتى أن نجيب محفوظ يقول فى حديث له إنه قد خرج من معطف "عودة الروح" وقد بدأ محفوظ كما نعرف حياته الفنية بكتابة الرواية الرومانسية الفرعونية .

(ب) قصة مصرية :

الجانب الآخر الذى جذب القراء إلى "عودة الروح" ـ هذا إذا استثنينا أنصار البلاغة و "الأدب الرفيع" ـ هو "مصريتها" ، بمعنى أنها تصور حياة الناس فى بيئة من البيئات الشعبية القاهرية ، وتقترب فى الكثير من أحاسيس هذه البيئات المتوسطة الدنيا ، وتصور هذه البيئة لأول مرة ، وهى بيئة الغالبية العظمى للقراء ، وبهذا المعنى يكتب محمد على حماد فى "الرسالة" و "المقتطف" عقب ظهور القصة :

إن "عودة الروح" مصرية "بمؤلفها وناسج بردتها هذا النسيج المحكم الدقيق ، مصرية بأبطالها ، مصرية بوقائعها ، مصرية بدمها الذى يجرى فى شرايينها دما مصريا خالصا ، مصرية بهذا الوصف الذى يعرض لاشخاص وأماكن وعواطف وميول كلها مصرى صادق أصيل ، مصرية بهذه الصفحات الكريمة التى مجد فيها المؤلف الفلاح المصرى والثورة المصرية ، وهى أخيرا مصرية بلغتها التى أتحدث بها أنا وأنت وغيرنا من الأربعة عشر مليونا من المصريين .... "

("عودة الروح" ، المقتطف ، مجلد ٨٤ ، ١٩٣٤ ، ٣٢٦) .

ثم أنها تتحدث لغة الناس "هذه اللغة المصرية التى نجد لها فى النفس والقلب وقعا خاصا ورنينا خاصا لا نجدهما فى غيرها من اللغات ..." (المرجع السابق) .

ولا غرو أن يكون "لعودة الروح" من هذا الجانب أثر بعيد ، خاصة بين شباب القراء والمثقفين ، فقد كان المطلب الأساسى للأدباء الشبان عقب ثورة ١٩١٩ (أدباء "المدرسة الحديثة") هو إيجاد أدب مصرى صميم ، وخلق أدب قصصى "موسوم بطابع شخصية الأمة المصرية" أو أدب يلامس الواقع ويصوره ، وقد حرص القصاصون فى العشرينيات والثلاثينيات على تقديم مؤلفاتهم بعبارة "قصة مصرية" أو "قصص مصرية" أو "من صميم الحياة المصرية" . ولاشك أن الحكيم بذلك المنحى الروائى العامى ، والفكاهى الذى أنتهجه فى قصته يصور الكثير من أوجه الحياة والتفكير فى البيئات الشعبية فى مصر .(٧)

ولهذه الأسباب يفضل يحيي حقى "عودة الروح" على "أهل الكهف" ، فهى

---

(٧) يفصل الدكتور على الراعى الحديث فى هذا الباب مى تحليله "لاشكال الفكاهة" فى "عودة الروح" ("دراسات " ص ١٢٨ ـ ١٣٨) .

تصور المجتمع المصرى فى القاهرة والريف "وفيها فوق ذلك حوار طلق غير متكلف يزيدها قوة" . وهى بذلك ـ كما يقول صلاح عبد الصبور فى كتابه "ماذا يبقى منهم للتاريخ .. ؟" (١٩٦٨) ـ قد خطت بالقصة العربية بعد المنفلوطى خطوة هائلة نحو الواقعية (١٠٧ ـ ١٠٨)[٨] .

ولهذه الأسباب مجتمعة مازالت "لعودة الروح" مكانتها كعمل فنى مرحلى هام فى تاريخ مصر القومى وفى تاريخ القصص العربى .[٩]

الحكـيم يستوعب الحكـيم

دخلت "عودة الروح" وعى الكثيرين من جديد بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ ، واستوعبت فى ظل الحكم الناصرى من وجهة بعينها . ثم استوعبت من جديد بعد وفاة عبد الناصر وبعد أن تخلص السادات من الشرعية التى كان يستمدها من حكم عبد الناصر وأصبحت حرب أكتوبر هى مصدر الشرعية .

لقد كفل لصاحب "عودة الروح" ربما ما لم يكفل لفنان غيره كفل له أن يستوعب روايته من جديد فى مرحلتين متفاوتتين على وجهين متغايرين ، وأن يوجه ذاته استيعاب قصته .

فى المرحلة الأولى استنعم الحكيم من خلال قصته دور "الأب الروحى" لثورة يوليو ١٩٥٢ ودور الفنان صاحب "النبوءة العظيمة" .

أما المرحلة الثانية فقد افتتحها الحكيم ذاته حينما خطر له فى ديسمبر ٢٩٧٣ أن يخرج للناس ذلك المنشور الطويل الذى عرف باسم "عودة الوعى" .

ومنذ ذلك التاريخ أصبح صاحب "عودة الروح" هو صاحب "عودة الوعى" ، وأصبحنا لانتذكر "عودة الروح" إلا ومعها "عودة الوعى" ، ولا نستطيع أن نؤرخ "لعودة الروح" دون "عودة الوعى" .

وأخيرا ولي آخرا ، ماذا يبقى من "عودة الروح" بعد مقتل السادات "فى المنصة" فى اكتوبر ١٩٨١ وغروب فكرة "الزعيم" و "القائد" و "البطل المنقذ" ؟

---

(٨) بهذا المعنى تصف ايضا د . لطيفة الزيات "عودة الروح" بأنها "أول رواية مصرية تستكمل مقومات الرواية الحديثة" ("من قصص الحكيم" ، "الهلال" ، فبراير ١٩٦٨ ، ص ١٣٢ ومابعدها)

(٩) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، "فى الثقافة المصرية" ، بيروت ١٩٥٥ ، ص ٢٢ ، ٣٢ .
انظر رسالة د . على مصطفى مشرفة ، عالم الرياضيات ، إلى توفيق الحكيم بتاريخ ١٩ فبراير ١٩٢٤ (فى "صفحات" ص ٤٢) سألت سيدة انجليزية يوما ما د . مشرفة ، "ألا يوجد بينكم كاتب يصور الحياة المصرية ويبرز ما فيها من الشخصيات التى تمثل الشعب المصرى فى عصرنا الحالى على نحو ما فعله دكنز فى عصر الملكة فكتوريا ؟ ، فلما قرأ "عودة للروح" تذكر هذا السؤال فكتب .. الى توفيق الحكيم ، ثم دعاه الى الغذاء فى منزله .

"عودة الروح" والفكر السياسى

المقولة التى تعدنا بها "عودة الروح" هى ظهور المعبود الذى سيحيى الأمة من رقادها ، وكما التف الشعب حول سعد زغلول ، سيجتمع حول هذا الزعيم المعبود أو الرجل المنتظر ، وقبل أن نمضى فى الحديث ونذكر بما أوردناه من قبل عن نشأة "عودة الروح" ومنابعها ، فالحكيم يكتب قصته عام ١٩٢٧ بايحاء من ثورة ١٩١٩ ، ويقدمها كوثيقة شعور على هذا الحدث الكبير .

راودت فكرة "الزعيم" و "القائد المنتظر" فيما بعد أخيلة الكثيرين ، ولاقت فى مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات شيوعا غير قليل ، ولا نقصد هنا فكرة الحكيم كما يصورها فى "عودة الروح" على وجه التحديد ، وإنما فكرة "الرجل القوى" و "القائد المنتظر" وأيضا "المستبد العادل"(١٠) بوجه عام .

أيا كانت الأصول والرواسب التراثية للحكم الفردى فى مصر ، فإن هذه الفكرة قد قامت على أنقاض النظام النيابى كما عرفته مصر فى هذه الحقبة ، وعلى اليأس من حدوث تغيير ما فى ظل التطاحن الحزبى على الحكم . فالدستور يعطل ، والبرلمان يحل ، والانتخابات تزور ، وما أن يتولى "الوفد" ، ـ حزب الأغلبية الشعبية ـ الحكم حتى ينحى ، وأحزاب الأقليات تسيطر ، والوفد ذاته ـ فى فترة صراعه من أجل الدستور والاستقلال ، وأيضا بعد معاهدة ١٩٣٦ ـ دون برنامج اجتماعى ، ويزداد شعور اللاجدوى من النظام النيابى ، وترتفع الشكوى مما سمى بـ "نشرة الحزبية والتطاحن والجدل" (أحمد حسن الزيات) ونرى العديد من المجموعات الدينية والرأسمالية والارستقراطية تطعن ـ ومن وجهات مختلفة ـ فى صلاحية النظام البرلمانى للحكم فى مصر ، وبمرور الأعوام يضيق الناس "بالأحزاب" و "السياسة" ، ويخيم شعور اليأس على مشاعر الكثيرين ، وفى نفس الوقت تنمو الحركة الوطنية التحررية التقدمية .

نعم ، إننا لنشاهد الحكيم فى منتصف الثلاثينيات يهاجم النظام الديمقراطى الحزبى فى مصر (شجرة الحكم) ويتحدث عن "هستيريا السياسة" و "جموح الديمقراطية" و "داء الكلام" و "البرنامج أولا" (تحت شمس الفكر) .

مقالات الحكيم فى "شجرة الحكم" (١٩٣٨) هى مجموعة من الفصول الحوارية الساخرة عن الحكم والحياة السياسية الحزبية فى مصر ، فساسة مصر ـ من هواة ومحترفين ـ يجربون الحكم فى الشعب ، وحتى فى الآخرة "فانهم يتنازعون على الحكم دون هدف" ، فآفة السياسة فى مصر هى "شجرة الحكم" ، فهى مثل "شجرة التفاح التى أكل منها آدم وحواء فسبقطا". وينتهى الحكيم من ذلك إلى القول :

---

(١٠) انظر محمد قرقر البهى "إنما ينهض بالشرق مستبد عادل" ، "الرسالة" ١٩٣٩ ، السنة السابعة ، ص ٨١٠ وما بعدها .

"إن كل البلاء الذى نحن فيه ناشىء من نظامنا السياسى على وضعه الحالى" ، "ذلك أن الأوضاع الجديدة الديمقراطية ـ كما يساء فهمها فى مصر ـ قد صرفت شباب اليوم عن الجد والعمل ..." ويشكو الحكيم من سريان داء الحزبية الى "كتلة الطلاب" و "تفشى المحسوبية" كأحد نتائج "مرض الحزبية" "والتطلع" إلى المادة والترقى عن "طرق الوساطة" و "فقدان الولدان السيطرة على الأبناء ..." .

« والرأى عندى فى علاج مثل هذا أن الأمر فيه موكل بتغير عام يحدث فى محيط المجتمع المصرى من جميع نواحيه السياسية والخلقية والدينية ... لأن الفساد جاء من عاصفة جائحة لمبادىء شوهت وأسىء فهمها ، هبت فجأة على هذا البلد فقلبته ...» . كما رأينا "شر منقلب ... فالأمر أجل وأخطر من أن يعالج بالعلاجات الموضعية ... إنما هى عاصفة أخرى جائحة من المبادىء الصحيحة السليمة ، ينبغى أن تهب فتقيم ما وقع ، وترم ما انهدم !

ولكن المعضلة هى : كيف ومتى تأتى العاصفة المباركة ؟ ... فى رأيى أنها لا تأتى بغير اعداد واستعداد كما جاءت العاصفة الأولى الهوجاء ، فلقد دخلت تلك العاصفة خلسة من النافذة التى فتحها جهاد طويل مجيد وحركة وطنية مجيدة ! "

"وهنا يأتى دور البيت والمدرسة فى الأعداد والاستعداد ..." والقضية موقوفة ـ كما يقول ـ على تلقين الشباب المثل العليا والمبادىء الخلقية السليمة ، فعلى الشباب تقع مسئولية "إحداث الثورة المباركة التى تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام" .

وينتهى الحكيم من استعراضه لأنظمة الحكم المختلفة من "فردية" و "ديمقراطية" إلى أن الحكم "المثالى ، فى واقع الأمر ، ليس فى المبادىء المثالية ، بل فى الأشخاص المثاليين ..." وعلى هؤلاء يتوقف خلاص مصر والشرق ("شجرة الحكم" ١٩٣٨/١٩٤٥ ، ٨ ـ ٢٥) .

ويكتب الحكيم فى نفس هذه الفترة (عام ١٩٣٧/١٩٣٨) فى إطار مساجلاته مع "منصور فهمى" متحدثا عن" دوار السياسة" بوجه عام ، فهى فى غرفة "داء" يدفع الناس إلى "التقاتل والتناحر" ، وقد يغرى الشباب منهم "باقتراف الاثم وارتكاب الجريمة" . وهو "داء" يهدد عجلة الانتاج ، ويعطل "النهضة" ، و "يصرف الأمة قاطبة عن العمل المفيد" ، و "أية داهية لو أصاب هذا الداء رءوس الأمة ومفكريها !" (تحت شمس الفكر" ١٩٣٨ ، ١٤٤ ـ ١٤٥) . وفى مقال آخر يقول " إن تفشى المادية وجموع الديمقراطية من أظهر الأمراض الاجتماعية اليوم ! ... ولعل الأولى نتيجة الثانية ... " (المرجع السابق ١٤٦) وعلاج ذلك "هو وجود المثل بالفعل ! ... هو ظهور رجل واحد ومثل واحد حى نراه بأعيننا ... ونتبعه بأفئدتنا !" (١٤٩) .

ومن البين أن الحكيم يتأمل ميدان السياسة بعين الفنان المترفع الذى يقلقه

هذا الضجيج وهذا الصراع ، ويعين الفرد المتفرد الذى يضع "الفكر" والجماليات فوق الوجود ، وينادى باستقلال الفكر عن ميدان "العمل" والممارسة والسياسة ("التعادلية" ١٩٥٥ . ٩٦ ـ ١٠٧) . بل يرى أن الفكر سيكون "قوة عظيمة تنبع من ذاته ، كما تنبع الطاقة من ضوء الشمس" ("فن الأدب" ١٩٥٢ ، بيروت ١٩٧٢ ، ١٥٠) . والفنان الحق كما يرى هو الذى يرتفع بنفسه عن ضوضاء السياسة ، ويمثل الحكيم على ذلك بموقف جوته اللامبالى من الثورة الفرنسية ، "لقد انطفأ" ـ كما يقول ـ "لهب الثورة الفرنسية ومضى ... وبقى رأس جوته شامخا مضيئا فى عليائه رمزا للفكر الإنسانى الخالد !"(١١) ("تحت شمس الفكر" ١٩٣٨ ، ١٤٤ ـ ١٤٥) .

هكذا فالسياسة مجال سلبى يهدد "كيان الفكر الذاتى" ويهبط بالفنان من معبد الفن والفكر ("تحت شمس الفكر" ١٣١) ، ويقص علينا الحكيم فى "عودة الوعى" (١٩٧٣ ، ١٠) أنه قد رفض تلبية دعوة شخصية وجهها اليه عبد الناصر فى مطلع الثورة ، على الرغم من حماسه للثورة ، وذلك لتأصل عادة البعد عن رجال السياسة والحكم فى نفسه .

لايتعمق الحكيم فى أيا من كتاباته فى قضايا الديمقراطية والفكر والديمقراطى ، ولايتطرق فى أيا من تعليقاته وحوارياته الساخرة الى ماديات الصراع السياسى فى مصر أو إلى تفاصيله وأطرافه الحقيقيين ، ويواجه هذا الصراع بفكر مثالى متقادم شديد السذاجة ، ويتلخص فى أن العبرة ليست بشكل الحكم وإنما بالمضمون ، وليست بالأنظمة أو المبادىء وإنما بالأشخاص المخلصين الذين يتولون التطبيق ، وبالقدوة .

هذا هو الحل لقضية الحكم كما يراه الحكيم ، وهذا هو مدى الفكر السياسى عنده . والغريب أنه ينادى بهذه "الأفكار" فى "شجرة الحكم" (١٩٣٨/١٩٤٥) حيث يشكو "شجرة الحكم" التى أفسد النزاع عليها الحياة السياسية فى مصر . ويكرر فيما بعد هذه "الأفكار" فى "عودة الوعى" (١٩٧٣) ، وفى "ملف عبد الناصر ..." (١٩٧٥) بنفس الألفاظ .(١٢)

اعتبرت فيما بعد ـ بعد عام ١٩٥٢ ـ عبارة الحكيم التى أوردناها فى العرض السابق (على الشباب تقع مسئولية" إحداث الثورة المباركة التى تقيم الوطن على اقدام الصحة والقوة والنظام !") نبئوة عظيمة ، والحكيم ذاته يردد هذه العبارة

---

(١١) يتمثل : توفيق الحكيم فى أحاديثه الخاصة كثيرا بهذا الموقف الذى اتخذه الشاعر الألمانى من الثورة الفرنسية ، معبرا عن أن هذا الموقف الذى يجب أن يتخذه رجل الفكر من حوادث السياسة .
ويوجز كامل زهيرى ذلك جميعه فى عبارة قصيرة إذ يقول :
ولوعدنا للحكيم فى السياسة ، لما وجدنا له موقفا سياسيا ، ولكننا سنجد له موقفا فنيا من السياسة ("توفيق الحكيم والسياسة" الهلال ، فبراير ١٩٦٨ ، ص ١٩٥) .

(١٢) "عودة الوعى" القاهرة ١٩٧٢ ، نسخة غير مطبوعة ، ص ٥ ملف عبد الناصر بين اليسار وتوفيق الحكيم ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٥٦/٥٧

بهذا المعنى فى كتاب "عودة الوعى" وفى أحاديثه[١٣] على أنها فى سياقها الأصلى ليست أكثر من التعبير عن الرغبة فى أن تحل يوما ما عن طريق التربية والإعداد "فى البيت والمدرسة" المبادىء القويمة محل الفساد والفوضى . وهذا لاينفى أن فكر الحكيم السياسى أو اللاسياسى يتعلق بفكرة "البعث" و "الوحدة" و "الزعيم" و "المعبود" و "عودة الروح" ، وهذه فى الحقيقة مفاهيم وصور جمالية وخطرات حضارية .

لقد وقع الحكيم على هذه الأفكار والجماليات فى فترة مبكرة فى معرض تأمله لثورة ١٩١٩ وفى نزوعه الى التجريد واستخلاص الأحكام العامة ، ولازمه هذا الفكر فيما بعد ، حتى أنه ليقيم من منظور هذا الفكر الأنشطة السياسية التى كانت تموج بها مصر فى اعقاب الحرب العالمية الثانية وذلك فى مقال بعنوان "هل ذهبت الروح ؟" (١٩٤٨) يقول الحكيم :

« شتان بين ما حدث فى الماضى ، وما يحدث اليوم ! فى عام ١٩١٩ لم تكن هناك منظمات ولاهيئات ولا أحزاب ترتب وتهيىء وتحرض وتدفع .. ولكنها يقظة مفاجئة ، انفجار خاطف ، انطلق من جوف مصر كلها فى وقت واحد لايدرى أحد من محركة ؟ ذلك أنه لم يكن له محرك غير ضمير الوطن كله ... "

وينظر الحكيم بعين الأسى إلى الحاضر ، فيرى أن الناس قد أصبحت فرقا وطوائف ، فكل مجموعة من عمال وطلاب وموظفين ـ كما يقول ـ تثور لمصالحها "ثورات كثيرة حقا ، لكنها مختلفة الهدف ... متعددة الأسباب ! "

ولكن "روح مصر" ـ كما يرى ـ لم تذهب ، ويوما ستبعث من رقادها فنجد" "وحدة الغاية والسبيل والقيادة .. عند ذلك يرى العالم العجب" ("تأملات فى السياسة" ١٩٥٤ ص ١٣٢ ـ ١٣٣) .

وكأنه لاجدوى من الكفاح الوطنى والاجتماعى السياسى إلا إذا انتظم فى صورة تلك المقولة الجمالية الرومانسية التى علق بها الحكيم . فذلك النشاط والصراع السياسى الضخم الذى عرفته مصر فى النصف الثانى من الأربعينيات يتضاءل ، بل ويفقد مضمونه من وجهة نظر هذا المتأمل فى السياسة ، الذى حرص أشد الحرص كما يقول ألا "ينجرف" إلى ميدان السياسة .

صورة أو صور أخرى أكثر مباشرة تأخذها فكرة "القائد" و " الزعيم" و "المصلح القائد" و "المستبد العادل" عند البعض فى هذه الحقبة فى مصر ، فحيث يضيق الناس بالواقع السيىء من حولهم ، وحيث تعوقهم قدراتهم أو أهتماماتهم عن الإلمام بهذا الواقع ، وحيث يخيم عليهم الشعور بالعجز ، يجنحون عادة إلى الفكر اليمينى كمنقذ أو ملجأ . هذا الى ماكان للفاشية والنازية من

---

(١٣) وثائق "عودة الوعى" القاهرة ١٩٧٥ ص ٥٩

إيحاءات وجاذبية وجهت البعض هذه الوجهة ، وإلى غير ذلك من العوامل المتعددة ، مثل تخوف المجموعات الرأسمالية والاقطاعية فى مصر لن تؤدى الديمقراطية إلى القلاقل والفوضى ، أو إلى "الشيوعية" ، وكذلك نفور بعض المجموعات المثقفة المتعالية (مجموعات "الفكر") من الديمقراطية مثل "جمعية الرواد" (التى ضمت أحمد حسين والعمرى وإسماعيل القبانى ...) ومثل السنهورى رئيس مجلس الدولة(١٤)

وللبيان نشير إلى مقالين فى هذا الباب لعل لهما صفة الوثائق التاريخية ، وهما للاستاذ أحمد حسن الزيات ، صاحب مجلة "الرسالة" الشهيرة ، المقال الأول بعنوان "الرجل المنتظر" (٢٩ إبريل سنة ١٩٤٠) والثانى "وأخيرا ظهر القائد المنتظر" (٢٤ أغسطس سنة ١٩٥٢)(١٥) . فى المقال الأول يذهب الزيات أن لا أمل لمصر بغير "القائد" و "الزعيم" و " المتوقع الذى لاحيلة فيه أن نظل كما نحن لعبة تلعب أو نهبة تنهب ، حتى يبعث الله فينا الرجل الذى ننتظر ..." ("وحى الرسالة" ، المجلد الثانى ، ط٤ ، ١٩٥٨ ، ص ١٨٧) ثم يمضى فى بيان سمات هذا الرجل المصلح ، وفى مقدمتها أن يرتفع عن الأثرة وعن النقائص وأن يجمع شمل الجميع وأن "يتحد فى ذهنه وجود ذاته بوجود شعبه" . أما فى المقال الآخر "وأخيرا ظهر القائد المنتظر" - الذى كتبه بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ - فيقول أنه لم يكن بد من أن يظهر فى مصر من قبل مصطفى حتى يعيد الروح إلى الجسد الميت "وما جمال عبد الناصر إلا الرجل الذى أدخره الله لهذا اليوم لتنكشف به غمة ، وتحيا بفضله أمة ، وينصلح على يده عهد ، ويبتدىء باسمه تاريخ !" . ("وحى الرسالة" المجلد الرابع ط ٢ ، ١٩٦٦ ، ٧١) .

فهل يختلف ما قاله الزيات عما عبر عنه الحكيم فى "عودة الروح" ؟ فهما يعبران عن تصور واحد متقادم ينبع من اليأس من الحاضر ومن اليأس من الناس ومن الحنين الى الأب والمخلص والنبى . الخلاف فحسب هو أن الزيات يكتب مقالا ويصور فكرته بأسلوب مباشر ، والخلاف أيضا هو أن الزيات لم تحابيه الاقدار فيصبح صاحب نبوءة ، أو لم يكن لمقاله ذكر أو أثر ، فلم يكن محتوى مقاله فى تلك الحقبة غريبا .

قرأ عبد الناصر - كما نعرف - "عودة الروح" وتأثر بها ، ويصف فى حديث مبكر له مع جان وسيمون لاكتور أعمال الحكيم بأنها من المؤثرات الهامة التى وجهته إلى الثورة .(١٩) وقد عرض لهذا الموضوع عدد من الكتاب والدارسين فى

---

(١٤) "ملف عبد الناصر بين اليسار وتوفيق الحكيم » ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٦٦ - ٦٩ ، ١٠٧ ارتبط رفض الديمقراطية عند هذه المجموعات "المثقفة" ، أو على الأصح مجموعات "رواد الفكر" من الوفد بوجه خاص ورفض الحكم الشعبى بوجه عام .

(١٥) هذا هو تاريخ النشر كما جاء فى "من وحى الرسالة" ، ولم نستطع الرجوع الى مجلد مجلة الرسالة المذكور ، وقد يكون اسم القائد المنتظر فى المقال أولا محمد نجيب ثم غيره الزيات الى عبدالناصر عند نشره فى "من وحى الرسالة" .

(١٦) Jean und simonne Lacouture. Egypt in Transition, London 1958, p. 460
وعنوان الأصل الفرنسى هو L'Egypte en mouvement
robert stephens, Nasser, A. political Biography, London 1971, p. 32/33 .

الغرب ويهدى عبد الناصر فى مطلع الثورة كتابه "فلسفة الثورة" إلى الحكيم ، فيقول فى كلمة الإهداء : "إلى باعث الأدب الاستاذ توفيق الحكيم مطالبا بعودة الروح مرة اخرى بعد الثورة (انظر لويس عوض "الحرية ونقد الحرية" ، ٥٧) . وقد نجد بعض أصداء "عودة الروح" فى كتاب "فلسفة الثورة" (١٩٥٤) ذاته أو فى ذلك المقطع منه الذى يقول فيه عبد الناصر :

« ولست أدرى لماذا يخيل الى دائما أن فى هذه المنطقة التى نعيش فيها دورا هائما على وجهه يبحث عن "البطل" الذى يقوم به ، ثم لست أدرى لماذا يخيل إلى أن هذا الدور الذى ارهقه التجوال فى المنطقة الواسعة الممتدة فى كل مكان حولنا ، قد استقر به المقام متعبا منهوك القوى على حدود بلادنا ويشير الينا أن نتحرك ... » (٦٤)(١٧)

على أن الأرجح أن هذا المقطع هو من أصداء ماكان يردده الفكر الاصلاحى المتحفظ عامة ، وما كانت تروج له من وجهات أخر بعض الصحف ، وأبرزها صحف "أخبار اليوم" من حاجة مصر الى "رجل فرد" أو "ديكتاتور مصلح" أو "بطل"(١٨) وقد كان محمد حسنين هيكل - وهو ما ينسب اليه الاشتراك فى صياغة كتاب "فلسفة الثورة" - فى هذه الفترة من اعلام مدرسة "أخبار اليوم" وفى النهاية فقد كان هذا المقطع هو تحصيل حاصل كان تعبيرا عن تفرد جمال عبد الناصر المتزايد بالسلطة ، وعن نجاحه وطموحاته .

وقد نتساءل عن منبع هذا التأثير ، ونقصد تأثير "عودة الروح" على عبد الناصر ، ولذلك أوجه عديدة ، منها دون شك فكرة "البعث" و "النهضة" و "العمل" و "الوحدة" وعودة مصر لاحتلال مكانها الحضارى ، والاعتزاز بالنفس ، والزعامة التى تجتمع فيها آمال الشعب والتى تتحرر بها من أغلالها وتناهض الأمم . كل هذه الجوانب فى عموميتها قد تلاقت مع آفاق عبد الناصر الفكرية ومع طموحاته عند مطلع الثورة ، ومع تكوينه الشخصى . ومن المعروف أن عبد الناصر - والثورة قد بدأ بزاد محدود من الأطر الفكرية والأهداف والغايات ، قد بدأ بالرغبة فى الانجاز مع الزهد فى النظريات . وكانت تخالجه طموحات إلى إحداث الأثر وإلى دور قيادى يؤديه ، وقد عبر عن ذلك تعبيرا شعوريا عاما فى "فلسفة الثورة" .

وليس فى "عودة الروح" شىء محدد أكثر من فكرة البعث والمعبود والوحدة والحلم بالمعجزة ، ومن ثم كان - كما نعتقد - وقعها أو تأثيرها على عبد الناصر .

---

(١٧) يشير الى ذلك السيد الخولى فى مقاله "عودة الروح والارهاص بالثورة" ، الآداب ١٩٦٦ ، ص ١٨ - ٢٠

(١٨) احمد حمروش "قصة ثورة ٢٣ يوليو جـ ١ ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٠/١٩١ ارتبط الترويج لفكرة المصلح الفرد بالدعوة الى حل الأحزاب ، واستهدفت هذه الحملة حزب الوفد باعتباره حزب الجماهير الشعبية .

"عودة الروح" فى ظل عبد الناصر

عاشر الحكيم الثورة فى مرحلة مبكرة من الداخل ، بحكم هذه الصلة الفكرية أو الروحية ، وبحكم ارتباطه "بأخبار اليوم" ثم "الأهرام" وقد تابع الثورة بمسرحياته ("الأيدى الناعمة" ١٩٥٤ ، "ايزيس" ١٩٥٥ ، "الصفقة" ١٩٥٦ ، "السلطان الحائر" ١٩٦٠ ، "شمس النهار" ١٩٦٥ ، "بنك القلق» ١٩٦٧)

اعتبرت "عودة الروح" بعد عام ١٩٥٢ نبوءة بالثورة وارهاصا بالزعيم . ولم يأت ذلك تلقائيا أو من خلال اجتهاد المفسرين ، وإنما بعد أن شاع تأثر عبد الناصر بقصة الحكيم ، وبعد أن عرف ما يكنه لصاحب "عودة الروح" من تقدير ، [١٨] ، ثم كان تكريم الثورة للحكيم عام ١٩٥٨ بمنحه "قلادة الجمهورية" ـ وهو أعلى الأوسمة التى تمنحها الدولة ـ بمثابة التوثيق لهذا التأثير أو الصدى . وهكذا دخلت "عودة الروح" وعى الكثيرين فى مرحلة الصعود الناصرى كنبوءة عظيمة ، وتتابعت فى هذه المرحلة طبعات الكتاب . وبهذا المعنى استوعبها أيضا مؤلفها من جديد ، وعاش طويلا يستنعم ما يشبه "الأبوة الروحية" لثورة يوليو .[٢٠] وكان لذلك أثره البعيد ، فلم ينزو ولم ينته تلك النهاية التى انتهى اليها مشاهير جيل الرواد فى عهد الثورة (العقاد ، محمود تيمور ، الزيات ، محمد فريد أبو حديد ، عزيز أباظه) ، بل تصدر الساحة ، وواصل الانتاج ، ووجدت مسرحياته أو أغلب مسرحياته طريقها لأول مرة إلى أضواء المسرح . وفى هذه المرحلة حولت "عودة الروح" إلى عمل مسرحى ، وقدمت على "مسرح الجمهورية" فى كثير من الحفاوة والتقدير حتى أن محمود أمين العالم يكتب فى ٢٠ نوفمبر ١٩٦٤ "بالمصور" معلقا على "عودة الروح ... مسرحيا" ، فيقول ، عندما "تتحول عودة الروح فى هذه الأيام إلى مسرحية فإننا نحتفل بها احتفالا خاصا .. فهذه هى انسب لحظة تاريخية ... لتقديم عودة الروح من جديد إلى الجمهور الذى اسهمت فى التعبير عن حياته بل صياغتها كذلك . ففى لحظات الانتصار يحلو لنا أن ... نقيم لحظات المجاهدة التى صنعت لحظات الانتصار ... "

وللحكيم مقال بعنوان "اخترته منذ ثلاثين عاما" نشره "بالأهرام" عام ١٩٦٥ يوضح إلى أى مدى قد ذهب فى تفسير قصته فى ظل الثورة . والحكيم من أشد الكتاب فى العالم العربى حرصا على متابعة ما يكتب عن مؤلفاته من تقاريظ (باللغات الاجنبية) ، ويحرص ـ كما نعرف ـ على أن يقدم طبعات مؤلفاته بهذه التقاريظ ، وليس هذا الاهتمام من باب التسجيل وإنما الترويج وهو جزء أصيل من تكوين الحكيم والتفافه العظيم حول ذاته . وقد لايحتاج إلى بيان أن الحكيم

(١٩) انظر ايضا "ملف عبد الناصر بين اليسار المصرى وتوفيق الحكيم" ، بيروت ١٩٧٥ ص ٣٢

(٢٠) يقول محمود عوض فى حديث له مع الحكيم "انه الأديب الذى تنبأ بالمستقبل قبل حدوثه تنبأ بعودة الحياة لمجتمع تصور ان الموت قدره ("توفيق الحكيم تحت الفحص" ، آخر ساعة ـ ٥ مارس ١٩٦٩) .

يستوعب "عودة الروح" فى مقاله المذكور من خلال الصدى الذى كان لها فى تلك الفترة ، وخاصة فى المؤلفات الغربية التى ذهب البعض منها إلى المبالغة فى بيان تأثير "فكر" الحكيم على عبد الناصر . وأيا كان الأمر فلنقرأ أولا كلمات الحكيم :

« أخترته بالفعل منذ ثلاثين عاما يوم تصورت الزعيم الذى ننتظره ليعيد الينا الروح ويجعل من شعبنا الزراعى شعبا صناعيا ، ويضع معجزة أخرى كالأهرام . اخترته يومئذ لبلادنا وانتظرته ، وظهر وعجبت للحلم الذى تجسد حقيقة بهذه السرعة وبهذه الروعة وبهذا الوضوح . ثم بدأ الحلم يواجه الواقع فى تفصيلاته وتعقيداته . وهنا أشق ماكتب على الإنسان مواجهته ، واحتماله أن يرتطم الأمل الشفاف بأحجار الحياة . فكنت اتابع الزعيم على البعد فى مواجهة الزوابع وأضع نفسى بالخيال موضعه . وارسم فى مخيلتى خططا للنجاة أو للفوز فإذا بى افاجأ فى أكثر الأحيان بالزعيم وقد خرج من الموقف بأبرع وأحكم مما تصورت ورسمت . وفى أحيان أخرى أوفق إلى رأى يعجبنى فى أمر من الأمور ، فإذا بى أجده قد سبقنى إليه . وكأن تفكيرى وتفكيره على صلة ، مع أننى لم أقابله فى حياتى أكثر من خمس دقائق . ثم أجده أحيانا قد صدم الناس بقرار جرىء . فاخلو إلى نفسى أحلل فى هدوء ظروفه ومراميه ، فإذا بى أجد أنى لو كنت فى موقفه لما فعلت غير ما فعل . هذه الصلة الخفية بيننا على البعد ما سرها ، سرها بسيط : وحدة الينبوع . الينبوع الصافى الذى هو قلب الوطن ... ومن هذاالقلب الصافى خرج هذا الزعيم كما خرج كل فرد من أفراد أمته . لهذا كان اندماج الناس فيه ... وكان حبهم له ... وكان انتصاره .

أما بالنسبة لى أنا ... فأكثر من الحب . هناك الحلم ... الحلم الذى تصورته والتصق بوجودى وتفكيرى ... نعم الحلم والأمل . ولن يتخلى إنسان عن حمله وأمله أبدا . » ("الأهرام" ١٥ مارس ١٩٦٥)

هذا بلا ريب مقال سياسى ، على أنه أبعد من ذلك مقال فى التواصل الصوفى ، وفى تشخص الزعيم والقائد ، وفى الارتفاع بالذات من خلاله ، أو قل فى تفخيم الذات من خلاله ، بل إن القارىء يحس كيف ينتشى الحكيم ويأخذه الوجد وهو يخط هذه السطور .

لم يكتب الحكيم هذا المقال فى أوج انتصارات الثورة القومية والاجتماعية ، وإنما عام ١٩٦٥ بعد أن تخطت السمت وبدت عليها أعراض التأزم والتضخم واضحة (فى المرحلة التى كتب فيها على سبيل المثال نجيب محفوظ روايته "ثرثرة فوق النيل") . ولم يتغير موقف الحكيم من الثورة وعبد الناصر أيضا بعد هزيمة ١٩٦٧ . وحين توفى عبد الناصر فى سبتمبر ١٩٧٠ ، نادى الحكيم بإقامة نصب تذكارى يخلده ، وأعلن أنه أول المكتتبين فى هذا المشروع .[٢١] والذى

---

(٢١) حاول توفيق الحكيم مرارا أن يسترد الشيك الذى دفعه للمساهمة فى هذا المشروع ومقداره ٥٠ جنيها ولكن دون طائل ، وقد برز فيما بعد فكرة مشروع التمثال المذكور بأنه لم يجد مايقوله عند وفاة عبد الناصر ..

لاشك فيه أن وقع وفاة عبْد الناصر المفاجيء فى تلك المرحلة الحرجة من تاريخ مصر كان مذهلا (ومازالت أمام أعيننا ردود أفعال الناس وجنازة عبد الناصر التى تحتاج إلى مراجعة كجزء من تاريخ الشعور فى مصر ....)

ثم تبع ذلك مرحلة انتقالية استمرت حتى حرب اكتوبر ١٩٧٣، ولنذكر ـ وهذا من الأهمية بمكان ـ أنها كانت مرحلة هدنة مع العدو الاسرائيلى على الضفة الشرقية للقنال. ومرحلة ركود وانتظار كئيب مطبق ، فيها الكثير من عوامل الحيرة والبلبلة ، ومرحلة انفتاح على الغرب ، ونقد لعبد الناصر وحكمه يتراوح بين التصريح والتلميح .

عادت الروح فضاع الوعى

فى نهاية عام ١٩٧١ على وجه التقريب بدأ الحكيم فى قراءة بعض من فقرات تلك "الكراسة" التى عرفت فيما بعد بإسم "عودة الروح" على زواره ومستمعيه فى جلساته الأسبوعية بمكتبه "بالأهرام" ، ثم استنسخ الأصل فى نهاية عام ١٩٧٣ ، وتداولته أيدى كثيرة فى هذه الصورة ، وترجم الى الفرنسية ، ثم نشرته عام ١٩٧٤ "دار الشروق" .

لم تكن المفاجأة هى أن يراجع الحكيم موقفه من عبد الناصر وحكمه ، وإنما فى العنوان الذى صاغ فى إطاره هذه المراجعة وفى تهافت مضمون هذا النقد وضحالته ، وفى الطريقة التى اخرج بها الحكيم "كراسته" للناس ، وكأنها منشور سرى ممنوع من التداول . وأيا كان الأمر فـ "عودة الوعى" لاتحتوى أكثر من ذكريات ذاتية لا رابط بينها ودعاوى اتهام لايحفل صاحبها فيها "بأسلوب العرض أو تدقيق الوقائع" (بتعبير كامل زهيرى فى مقاله "عودة الرشد" ، "الجمهورية" ١ اكتوبر ١٩٧٤)

"عودة الوعى" كما يقول صاحبها "ليست تاريخا ، وإنما مشاهد ومشاعر استرجعت من الذاكرة" ، ومجملها أنه قد سار "خلف هذه الثورة بدون وعى" و "العجيب" ـ وهذه هى كلمات الحكيم ـ "أن شخصا مثلى محسوب على البلد هو من أهل الفكر قد أدركته الثورة وهو فى كهولته يمكن أن ينساق أيضا خلف الماس العاطفى .. كانت الثقة قد أسكتت التفكير" . ويتساءل الحكيم المرة بعد المرة "أهو فقدان الوعى ؟ أم هى حالة غريبه من التخدير ؟" ـ هذه هى المقولة الأساسية فى "عودة الوعى" ، وبالفعل فهو أمر عجيب ما يقصه علينا الحكيم . أما عبد الناصر فهو كما يزاه الحكيم الآن شخصية انفعالية غير سياسية ، محركها الوحيد "الانفعال ورد الفعل ، والتهويش" وقد اوقع البلاد فى كوارث ومصائب ، بدأت بتأميم القناة وحرب السويس وانتهت بهزيمة ١٩٦٧ . ولأول مرة فى تاريخ مصر الحديث يضيع "وعى مصر" ويتحول المصريون إلى "أجهزة استقبال" لا رأى لها غير رأى "الزعيم المعبود" . "فأن يجرى استفتاء" ـ كما يقول الحكيم فى

نهاية "كراسته" عن عهد عبدالناصر ـ و "تكون نتيجة ٩٩,٩٪ فمعناه أن هذا البلد ليس له وعى ولا حرية بل ولا كرامة إنسانية " .

"فهل ستسترد مصر الوعى الحر يوما ؟ ... لذلك كله لابد لكتاب (عودة الوعى) من أن يكتب فى يوم من الأيام (الأحد ٢٣ يوليو ١٩٧٢) .

وهكذا دخل الحكيم بما سماه "عودة الوعى" دائرة الاهتمام والنقاش فى السبعينيات من جديد ـ ويقول الحكيم فى إطار الحوار الذى أجراه اليسار المصرى معه (والذى نشر فى مجلة "الطليعة" تحت عنوان "ملف عبد الناصر بين اليسار المصرى وتوفيق الحكيم" ، بيروت ١٩٧٥) يقول :

"طبعا أنا مسئول. أنا أدين نفسى لأنه ما كان يصح لمفكر حر أن يكتب ويقول ما يشجع على ظهور زعيم معبود . لماذا ؟ لأن الكاتب الحر كان يجب أن يتنبه لعبادة الشخص ونتائجه . إنما الذى خلانى أنقاد هو أنه أولا من ٣٠ سنة وأنا أمام أشكال من الحكم ليس فيها مضامين أبدا .. بمجرد ما جاءت الثورة ببعض المضامين ... ثم أجدها تنفذ كلاما أنا كاتبه فى الورق ... حاجات كانت آمالنا وتتحقق ... مسألة أن هذه الأمور تصل الى عبادة الشخص لم يكن فى تخطيطى " (٥٧/٥٦)

وكأن الثورة كانت تنفذ ما خطه لها الحكيم وانحرفت ، وكأن صاحب "عودة الروح" هو مبدع فكرة الحكم المطلق فى الشرق . وحتى فى هذه المراجعة أو فى هذا النقد الذاتى لايستطيع الحكيم إلا أن يرى نفسه فى بؤرة الاهتمام . والغريب أن الانطباع الأخير الذى تخلفه أقواله فى "ملف عبد الناصر ... ... " ـ على ما فى أقواله من اضطراب وتناقض ـ هو أنه لم يتخل عن فكرة "الكل فى واحد" ، وإنما يرى فحسب أنها قد حرفت ، فهو يقول مثلا :

« الذى حدث هو أن نظرية الكل فى واحد هذه قد اتخذت مراسيم الحكومة البيروقراطية ... حكومة بيروقراطية ليست هى النبوة ... النبوة فى الزعامة الشعبية المندمجة فى افقر طبقات الشعب هى شىء آخر ١١٢ .

وجاذبية فكرة "النبى" أو الزعيم الذى يشبه النبى على الحكيم هو أنه لايستطيع أن يؤمن بطريق الديمقراطية والحياة النيابية فى بلد متأخر كمصر ، فهذا هو طريق أوربا ، وطريق البلدان المتحضرة ، أما فى غير أوروبا فالأمر يحتاج إلى نبوة ومعجزة (ص ١١١ ـ ١١٤) .

أصبح صاحب "عودة الروح" فى السبعينيات هو صاحب "عودة الوعى" وبالتدريج أصبح أيضا رجل الثقافة الرسمى أو "رجل الحكومة" (بتعبير أديب

---

(٢٢) إن هذه الفقرة الأخيرة وحدها تنفى دعوى الحكيم انه قد خط سطور "عودة الوعى" لنفسه لا للنشر ، وان "الكراسة" ، قد تسربت منه ، وقد رد على هده الدعوى كامل الزهيرى فى مقاله " عودة الرشد" ("الجمهورية" ١ اكتوبر ١٩٧٤).

وناقد كبير) ، واقترب فى هذه الفترة من السلطة كما لم يقترب فى أية فترة سابقة . وللحق نقول إن هذه الفترة قد التقت بكثير من مقومات تكوين الحكيم الأصلية فى العشرينيات . فقد ازدهرت فيها من جديد لأسباب كثيرة مغايرة فكرة "مصرية مصر" ، ومصر صانعة الحضارة ، ومصر مصر فقط ، وإعادة بناء الانسان المصرى (وكأنه ماكينة قد أصابها العطب ، ومن ثم وجب أن تفك ، وأن يعاد تركيبها بعد إدخال التحسينات والترميمات اللازمة عليها . وهذا للغرابة فى ظل سياسة اقتصادية اكتسحت أنسقة السلوك والقيم الخلقية والتربوية والثقافية القائمة ... ، وحولت اغلب علاقات التعامل الى علاقات سلعية من سماتها الإكراه والعدوان السافر المستتر ... ولكن هذا الموضوع يتخطى إطار الحديث) .

والحق أيضا أن السبعينيات قد لوحت بورقة الحرية ، وسيادة القانون ، وفتح الأبواب المغلقة ... وصادفت باسقاطها القيود السابقة التى أثقلت الناس قبولا كبيرا ، وصادفت حماسا وهوى أيضا عند هواة الليبرالية الفكرية والفنون الحضارية أو ما يسمونه "الحضارة الرفيعة" مثل توفيق الحكيم وحسين فوزى ...

و يصف الحكيم نفسه هذا اللون من الليبرالية بأنه «الليبرالية الفكر الحر" أو ليبرالية المثقفين المخلصين " ، وليست تلك "الليبرالية الاقتصادية التى تفتح الباب أمام طبقة أو فئة بعينها كى تكتنز الثروة ... » ("ملف عبد الناصر" ١٥٥ ـ ١٥٨ـ ، "وثائق فى طريق الوعى" ١٩٧٥ ، ٨٢ ـ ٨٤) . فالقضايا التى تشغل الحكيم وحسين فوزى من البداية ـ منذ اكتمل تكوينهما فى العشرينيات ـ هى قضايا فكرية وأدبية وحضارية جمالية ... ، وهذا هو فى الواقع المضمون الأصلى الأول "لعودة الروح" ومضمون فكرة "الكل فى واحد" ... أما المضمون السياسى فهو من نتاج التاريخ واستيعاب القصة من خلال الواقع المتغير .

الحضارة ، الحضارة

حين تستعيد ماسبق لايبدو غريبا أن يكون حصاد فكر وجهد الحكيم فى السبعينيات هو فكرة "الحياد" ("الأهرام" ١٩٧٨/٣/٣ ، ١٩٧٨/٣/١٣) .

وليس المقصود هو الحياد السياسى ، أو حياد مصر بين الدولتين العظميين ، وإنما حياد مصر "كمتحف حضارى" بعيدا عن المنازعات والخلافات والاضطرابات وبعيدا عن مشاكل العرب "ومصائبهم" والحياد أيضا بمفهوم "التعادلية"

حياد مصر ـ كما يقول الحكيم ـ يفرضه "الموقع الجغرافى" و "الوضع الحضارى" فهى صاحبة قناة السويس التى يجب أن تظل مفتوحة دائما لخير العالم كله ، ومصر هى الوحيدة فى الدنيا التى تعتبر ـ بحق متحف العالم ، لأن فيها أكثر آثار الحضارة مجتمعة . "ولأن الآثار الحضارية لتاريخ البشرية الموجودة فى مصر يعتبرها العالم المتحضر ملكا لجميع الدول ... ولذلك فأى تخريب لهذا المتحف العالمى نتيجة مشكلات سياسية أو مغامرات عسكرية ستكون

له نتائج وخيمة من الناحية العقلية والفكرية للدنيا بأسرها ... لذلك فإن العالم كله سوف يرحب ويضمن حياد مصر ("الأهرام" ١٩٧٨/٣/٣) .

هذا هو الطريق الجديد الذى يقترحه الحكيم حتى تصبح مصر "واحة حضارية وارفة" وحيث تكرس جهدها للبناء والتقدم . وهو ، أى الحكيم ، قد اقتنع كما يقول بهذه الفكرة فى ظل "حرية الرأى" التى تتمتع بها مصر فى "وقتنا الحاضر" ("الأهرام" ١٩٧٨/٣/٣) .

وطبعا لابد أن نصدق ، فقد تحدث الحكيم ، ولو أننا لانعرف عن أى "عالم متحضر" يتحدث ، ذلك العالم الذى يحنو على مصر ويخشى أن يصيبها مكروه ، ولانعرف من يدخل فى دائرة العالم المتحضر ومن لايدخل . وطبعا لابد أن نصدق أننا نعيش فى "متحف حضارى" ، وأن هناك شيئا يسمى "ليبرالية المثقفين المخلصين" ، وأن مصر قد عرفت فى السبعينيات بعد "عودة الوعى" حرية الرأى حتى أختنقت بهذه الحرية وضاقت وكادت تنفجر .

وما لنا لا نصدق ، ألم يقل الحكيم : "أن يجرى استفتاء ، وتكون نتيجته ٩٩,٩٪ فمعناه أن هذا البلد ليس له وعى ولا حرية بل ، ولاكرامة انسانية "ألم تكن هذه أيضا نبوءة بالات .

ماذا يبقى من « عودة الروح » ؟

تضخم الحديث عن « مصر » و « مصر الحضارة » فى ظل السادات واصبحت هذه فلسفة النظام ، ولكنه كان حديثا وضجيجا ديماجوجيا لاصلة له بالواقع والحادث ، وكان حديثا عن مصر دون المصريين (ومازال البعض يستخدمه هكذا بمهارة ويحتمى به) . ثم كان حادث المنصة فى ٦ أكتوبر ١٩٨١ ومقتل السادات ، وسقوط الاقنعة واندثار فكرة « الزعيم » ومقولة « البطل » و « القائد » ... الخ ولم تعد تثير هذه الألفاظ فى أهل مصر غير ابتسامة شاحبة هذه هى محصلة الخبرات والتراكمات . وعادت مصر تبحث عن انتمائها إلى المنطقة والى العالم العربى .

فماذا يبقى الآن من « عودة الروح » ؟.

قد تبقى « عودة الروح » كمحاولة روائية رائدة فى السرد الشيق الذى يقوم على المفارقة والنادرة والمواقف الفكاهية والشخوص الغريبة وربما تبقى القصة الظاهرية ، قصة أسرة قادمة من الريف تسكن حيا من أحياء القاهرة الشعبية ، ولكن « الباطن » والرمز والمغزى العميق : فكرة « المعبود » الذى يلتف حوله الشعب وفكرة « الكل فى واحد » وفكرة الرجل الذى تتمثل فيه عواطف الشعب وأمانيه والذى به تنهض الأمة من رقادها وتستعيد أمجادها فقد حكم فيها التاريخ وحكمت فيها خبرة الناس ؟

ولا نظن أنها تستطيع أن تثير فى الأجيال الحالية حماسا ما ، والارجح أن يرونها شيئا من الماضى وللأجيال القادمة أحكامها ، وسبحان مغير الأحوال .

الفصل الثانى عشر :

« الفكــــــرة »
و « الحضــــارة »
و « التعـادليـــة »

حين يكتسب « الفكر » صفة الجلالة ، ويتحول الى لون من العبادة يفقد العالم الخارجى - عالم المحسوسات والناس والمعاملات - أهميته ، أو على الأصح يظل فى الخارج ، وفى النهاية فهذا الفكر يفكر نفسه ، وإن تخيل أنه يتحدث عن صميم الحياة وعن الانسان فى « أفكاره الثابتة » وعن « الجوهر » لا « الظاهر » وعن « شئون الروح » لا « المادة » .. وقد كان ومازال لهذا الفكر الفوقى وقع عظيم على الناس فى بلادنا ، ويبدو أحيانا وكأننا نأمل أن نقيم مملكة الروح والفكر الخالص فى هذا العالم .

جسّم الحكيم هذا « الفكر » وتحدث باسمه كما لم يفعل أديب عربى آخر ، وقد كان هذا فى الماضى من أسباب شهرة الحكيم ورواجه ، ومن جديد - فى الأونة الأخيرة - يكتسب هذا « الفكر الخالد » شيئا من جاذبيته السابقة ، وذلك بعد تراجع حركة التحرر الاجتماعي والسياسى وانحسار المد العقلانى ، وتألق مفاهيم التميز والخصوصية والدعاوى السلفية .

راهب الفكر

فى عشقه للفكر يحاول الحكيم أن يعيش حياة الفكر ، وأن يلبس للفكر مسوحه وكأنه يأمل أن يفنى وجوده المادى فى الفكر مثل الصوفى أو الراهب الذى يسعى الى التوحد مع « المحبوب » والحكيم فى جميع الأدوار التى يقع عليها أو يصطنعها أو التى يمر بها بحكم متغيرات العالم الاجتماعى والسياسى من حوله يحاول على الدوام أن يتقمص دوره وأن يتلبسه ، بل وأن يصبغ حياته ومظهره وفقا لهذا الدور فهو ليس « صانع أقنعة » فحسب كما يقول د . لويس عوض وإنما يحتاج دائما الى الأقنعة ويكاد ينصهر فى القناع الذى يلبسه ، بل أن الحكيم بلا قناع لا وجود له أو

على الأصح بلا مفهوم عن نفسه ، وهذه فى النهاية ـ كما سنوضح ـ هى قضية الفكر الحر الذى لايعرف غير حريته واستقلاليته أى لايعرف غير « ديانة » أو مملكة الفكر الحر .

يصف الحكيم حياة الفكر التى عاشها تحت عنوان « راهب الفكر » فى الفصل الأول من « الرباط المقدس » (١٩٤٤) وليس هذا الوصف من باب الخيال ، وانما هو تصوير لحياته وملبسه فى فترة طويلة من عمره وهى الفترة التى اكتمل فيها تكوين الحكيم كاتبا وأديبا .

كان ـ فى عباءته وقلنسوته ـ يشبه حقا الراهب .. هكذا كان يرتدى دائما وهو فى بيته ولعل هذا المظهر كان يتفق مع لون حياته ، تلك الحياة الهادئة بين الكتب والورق الراكدة كمداد المحبرة ! .. ماكان لديه قط شىء يجرى حتى ولا أيامه ، فهى لتشابهها تبدو وكأنها واقفة تسير ، ومع ذلك فقد كان هنالك سيل متدفق يجرى عنه بغير انقطاع : ذلك هو فكره ... انه لم يلق كثيرا بشخصه فى غمرة الناس ، ولكنه كان يلقى اليهم بفكره يسعى بينهم ويؤثر فى نفوسهم ...

انه كان يؤمن بأن واجب رجل الفكر والقلم أن يدخل على البشر الايمان بأن فى امكانهم أن يسموا على أنفسهم وأن هذا الواجب يفرض عليه أن يعيش هو حياة سامية ... (« الرباط المقدس » ص ٥)

ومن ثم أخذ نفسه بالتقشف والتجرد فهو يكتفى من الطعام والشراب بما يقيم الأود ومن متع الحياة بالقليل العابر ، ينفق أيامه فى المطالعة والتأمل يعيش فى شبق الفكر وحمى الكتب ، وأحيانا ما يهتف فى صحراء أيامه وهو يتطلع الى « كعوب الكتب المصفوفة » :

« ما الفكر الا الحركة الكبرى ! ... »

وكانت حاله تذكره بصورة (رجل الأدب) كما وصفها (كارليل) : (نور الدنيا وكاهنها الذى يقودها ، كأنه عمود النور المقدس ، فى جوها المظلم خلال هباء الزمن وقضاء الأحقاب) (الرباط المقدس ص ٧)

و« الفكر » هو موضوع الموضوعات فى كتابات الحكيم على مدار الثلاثينيات والاربعينيات وهو عقيدته القدسية وهو عنده جوهر الحضارة وأصل الوجود ومحرك الانسانية ورسالة الفن والأدب الرفيع والانسان الذى يعيش للفكر هو أخطر المخلوقات :

« ليس على الأرض أخطر ولا أقوى من آدمى يعيش من أجل فكرة ... هذا الآدمى الذى يركز كل وجوده فى فكره كما تتركز أشعة الشمس فى عدسة ، ليستطيع أن يحدث مثلها حريقا مخيفا أو نورا وهاجا ساطعا ..... ؟ ولكن هل كل من تجرد من حياته فى سبيل الفكر ينظمه الزمن فى سلك العظماء ؟ لست أظن ... وهنا الكارثة ... » (من البرج العاجى ٣٤/ ٣٥) .

الفكر الحر ورسالته

ويوضح الحكيم دعوى الفكر الحر فيقول :

« إن هناك « قيمًا معنوية » تقوم عليها كل « حياة بشرية عليا » تلك هى التى نسميها : « الحرية » « الفكر » « العدالة » « الحق » « الجمال » وهذه القيم العليا لايؤتمن عليها فى « المجتمعات الراقية » غير « رجال الفكر الاحرار وحدهم هم الذين كانوا ويكونون سدنتها فى كل زمان ومكان وهنا خطر رجال الأدب والفكر » .

« فشئون الفكر الخالدة » لا شئون السياسة « الصبيانية » هى رسالة الأدباء :

« لذلك يملأ نفسى العزاء الجميل ويهزنى الفخر العظيم اذ أرى أدباء اوربا اجتمعوا ويجتمعون من آن لآن يتباحثون فى (مستقبل الفكر فى أوربا) وهو محفوف بأخطار الحروب البربرية التى لن تبقى أثرا لدار كتب ولا لمتحف فن ولا لمعهد علم .

هناك فى مثل هذه الاجتماعات نجد كل أديب قد تجرد من رداء جنسيته الزائل ليدخل معبد الفكر الخالد ويتكلم باسم تلك الهيئة الواحدة المتحدة التى تعيش للدفاع عن قيم البشرية العليا » (تحت المصباح الأخضر ٥٦ / ٥٧) .

ولكن ماهو مضمون هذا الفكر الحر ؟

لايذهب الحكيم فى بيان رسالة الفكر الحر أكثر مما سبق وان ملأ صفحات ومجلدات بحديث الفكر الحر .

حرية هذا الفكر هى غايته ، ومن ثم فهو التقيد بمضمون ما ، فحريته تدفعه أن يعلو على جميع المضامين ، وقد يشارك بالتالى فى ضروب شتى من المضامين من يمين ويسار ، فهو يرتكن الى ذاتية صاحبه وفرديته ويرتبط باللحظة العابرة ... وهو فى النهاية دون روابط اجتماعية ودون آفاق تاريخية ، يستطيع هذا الفكر أن يقول لك مايرفضه ، ولكن يعجز أن يوضح لك ماهيته أو هويته . ووسيلة هذا الفكر فى التعريف بنفسه هى النفى ، وليس غريبا أن يأخذ حديث الحكيم فى هذا الباب طابع المأثورات . وهذا قليل يغنى عن كثير :

التفكير الحر هو التحرر من كل القيود : اذ بمجرد التقيد تتعطل فى الحال آلة التفكير الحر .. (سلطان الظلام ١٩٤١ / ٤٦)

« المفكر الحر قد يستطيع أن يتحرر من كل مبدأ الا من مبدأ حرية التفكير » (سلطان الظلام ٤٦) .

« الكاتب الحر – فى نظرى – هو الحكم النزيه فى حلبة اللاعبين ... انه هو الذى يحصى الأخطاء بغير تمييز ولا تحامل .. وهو الذى يفضح ستر الخارجين على

أصول اللعب القويم .. وهو الذى ينبه الغافلين الى خطر يدنو من قواعد المثل العليا .. » (سلطان الظلام ٤٥)

ولكن ماهو مضمون هذه المثل العليا ان لم ترتبط بمسار الحياة فى تغيرها ؟ أهى مخلوقات فوقية أم فقاعات كلام ؟

يتساءل الحكيم : هل أنا كاتب ديمقراطى ؟ ، ويجيب على ذلك فيقول :

« الحقيقة انى لست ديمقراطيا بالمعنى السياسى لهذه الكلمة ، انى لا أستطيع أن أنتمى الى الديمقراطية باعتبارها نظاما سياسيا أو حزبيا ، لان الحرية الفكرية والروحية التى هى كل مسوح المفكر الحر الحقيقى تمنع من الانخراط فى سلك حزب أو نظام قد يضطر الى الدفاع عنه بالحق والباطل ، والحق ـ كما يقول ـ لن يكون الا فى المبادىء .. المبادىء العليا الخالدة البعيدة عن الأشخاص الزائلين . ان الذى أومن به اذن وأدافع عنه دائما هو الديمقراطية الموجودة فى قلب كل انسان يقدر معنى (حقوق الانسان) ومعنى (الحرية) و (الكرامة الآدمية) (سلطان الظلام ٤٣ / ٤٤)

ويكرر الحكيم هذا المعنى بعد ذلك بأكثر من ثلاثة عقود فى إطار حواره مع « اليسار المصرى » عام ١٩٧٤ ، فيؤكد أنه ليبرالى بالمعنى الفكرى فحسب وينفى عن نفسه فى إصرار تهمة الانتساب الى مضمون محدد ، فكل التزام يحمل من منظوره خطر القيود والأغلال ويقع تحت شبهة الأيديولوجية : .

لكن لازلت أصر ألا يدعوننى أحد يمينيا أو يساريا لان معنى هذا أننى أتقيد ببرنامج معين . فمن الذى يضع لى هذا البرنامج ؟ لا أريد أن أجد نفسى مجرورا الى الأحزاب وهذه مسألة تخصنى وحدى فأنا مع التقدم والتجدد لبلادى وللجنس البشرى . وبهذا المعنى لا أرفض أن يقال : إننى (ليبرالى) من حيث الفكر الحر (ملف عبدالناصر ١٥٧)

سجن الحرية

ليس غريبا أن يشعر هذا الفكر الحر أحيانا أنه « سجين حريته » فحريته بلا مفهوم وبلا روابط أشبه بحرية البدوى الرحل فى الصحراء . ليس من قيد يقيده أو يحد من حريته ، ومع ذلك فحريته بلا معنى أو مفهوم غير الترحال .

قد يضرب انسان المدنية الحديثة فى الصحراء هربا من قيود المدنية وطلبا للمغامرة والحرية ، ومع ذلك فقد يحس أنه سجين البيداء أو سجين حريته فالصحراء تنشق أمامه بلا حدود ولكنها تنشق أمامه أيضا بلا مفهوم .

لقد تحرر هذا الفكر الذى يعبر عنه الحكيم من القيود وهو يحس باستقلاليته ويؤكدها ، ولكن هذا هو مجمل حصيلته من الحرية ، فهو يدور فى دائرة مفرغة وقد

يرى نفسه معلقا فى الهواء « معلقا بين الارض والسماء » كما يقول الحكيم عن بطله « شهريار »)

ومن ثم يكتب الحكيم من « البرج العاجى »

بى رغبة أن أصيح أحيانا صيحة أمزق بها الفضاء : أنى سجين (حريتى) ! أنى سجين (حريتى) ! (من البرج العاجى ٤٩)

قد يعلو هذا الفكر الى متعة التجرد وقد يحس صاحبه فى لحظة عابرة أو لحظات أنه يهيم بلا قيود فى الزمان والمكان متخففا من الأثقال ومن الروابط والتبعيات بل والرغبات ، كما قد يحس الزاهد والمتصوف ، وكما قد يحس الانسان تحت تأثير المخدر ولكن ـ كأية نشوة ـ ليس لهذا الاحساس صفة الدوام أو الثبات ، ولابد وأن يصطدم بحدود الانسان من حيث كونه كائنا تقيده حاجات النفس والجسد وشروط الزمان والمكان . يهتف الحكيم « من البرج العاجى » الذى حاول العيش فيه فيقول :

« إنى حر .. إنى حر حرية تكاد تخرجنى أحيانا من نطاق النوع البشرى .. إنى حر من قيود الأسرة والتبعة ... حر من أغلال الزمان والمكان ، أتنقل فيهما بفكرى ... وقد أستطيع اذا شئت التنقل فيهما بجسمى ... حر فى النظر الى الأشياء ، فلم تعم بصرى عقيدة من العقائد ولا مبدأ من المبادىء ... حر المزاج فلم تستعبدنى هواية من الهوايات ولامكيف من المكيفات ولاعادة من العادات ... حر العقل ، حر القلب حر الجسم . إنى فى وحدتى وحريتى أكاد أشبه لا آدميين من الآدمين ، بل فقاعة انطلقت من كأس أو فكرة شردت من كتاب ... لكنى مع الأسف على الرغم من كل ذلك آدمى حى ... لى عقل يجب أن يفكر داخل اطار انسانى محدود ... ولى قلب يجب أن يمتلىء بعاطفة من العواطف ... ولى جسم يجب أن يخضع لقوانين الحياة فى الاجسام وهنا سر عذابى ومنبع شقائى ..

ان حياتى حتى اليوم لاتريد أن تكون شيئا غير ذلك الصراع الدائم الهائل بين روح الحرية المطلقة وبين نواميس كيانى الآدمى » (من البرج العاجى ٤٧/٨٤)[١]

« التعادلية » أو المعادلة الصعبة

بكتابه « التعادلية » (طبعة أولى ١٩٥٥) يقدم الحكيم « مذهبه فى الحياة

(١) يصف د . زكى نجيب محمود فى مقال له « الحرية » كالتالى ـ ونحن نورد هذا المقطع للمقارنة فحسب :

الحرية ليس التحرر من القيود وانما هى « قدرة الانسان أن يمارس عملا يحسنه لعلمه بدقائقه فيكون بذلك ذا حرية تتناسب قدرا مع مرانه ومهارته ... وتزداد حرية الانسان بمقدار قدرته ـ المؤسسة على العلم والمعرفة ـ على السيطرة على « ظواهر الطبيعة » (غابت عنا الفكرة فى الأهرام ٢/١٢/١٩٨٦) .

والوجود » أو على الأصح ينظر لموقفه من الحياة والوجود وبهذا المذهب أو هذه الفلسفة يشرح الحكيم الثنائيات التى تعم أعماله ، ويستدل فى الوقت نفسه بهذه الأعمال على صحة فلسفته هذه . فهو يبدأ « بالتعادلية » ويقرأ هذا القانون فى جميع الظواهر وينتهى من حيث بدأ إلى التعادلية . فمن منظار التعادلية لن ترى بطبيعة الحال غير التعادلية .

فما هو هذا القانون التعادلى ؟ يعرف الحكيم التعادلية فى نهاية كتابه فيقول : « التعادلية » ليست التعادل أو التوسط فى الأمور وإنما « التعادل » بمعنى « التقابل » ، « التعادلية » هى « الحركة المقابلة والمناهضة لحركة أخرى » (التعادلية ١١٧)

والتعادلية ـ كما يفضلها الحكيم ـ هى أيضا « التعادل » بمعنى « التوازن » وهو يستخدم المصطلحين لصفحات طويلة بنفس المعنى ، ويتحدث عن « الاختلال فى التعادل » و « الاختلال فى التوازن » و « التعادل » هو نظام الكون وقانون الوجود « فالأرض لاتكون بغير تعادلها مع الشمس .. » (التعادلية ١٠٧)

والتعادل بإيجاز هو أساس حياة الانسان والمجتمع ، وهو قانون نافذ فى جميع المجالات : إن التعادل لابد أن يتم على أى حال ... فكل فعل لابد له من رد فعل .. (التعادلية ٥٤/ ٥٥)

ولكن حين ننتقل من هذه الفروض أو المقولات الى المحتوى ، أى حين نراجع مضامين « التعادلية » نجد أنها فى أغلب أشكالها التى يعرضها الحكيم ليست الا لونا بسيطا من التداعى الفكرى أو الفكر التكميلى : فالليل يتبعه النهار ، والشهيق يعقبه الزفير ، والمرأة تقترن بالرجل ، والروح بالجسد ، والقبح بالجمال والضعف يرتبط بالقوة ، والفقر بالغنى ، والشر بالخير . بمعنى أن الشىء يقترن فى الذهن بنقيضه ، أو لايكون إلا بالنظر الى الطرف المقابل له ، وهو مايعرف عادة بالفكر التكميلى البسيط أو التداعى الفكرى . وعلى أساس هذا الفكر بدأ الكثير من الفلسفات القديمة .

ولايكاد يخرج شرح الحكيم « للتعادلية » فى كتابه عن هذا المعنى ، وكل مايفعله هو أنه ينقل هذا القانون التكميلى الى جميع فروع الحياة من اجتماع واقتصاد وسياسة ، والى ميادين الفكر والفن والميتافيزيقا ، أى يرى جميع هذه المجالات فى ضوء قانون « التعادلية » أو مايسميه « الحركة والحركة المقابلة » . قد توحى هذه التداعيات أو الثنائيات والاضداد بالحركة ولكن الحركة هنا ضرب من الآلية ومن خداع البصر .

والى ذلك يشير العقاد حين يقول : ... إن التقابل ضرورة وضعية آلية أو أنها على أحسن تعبير ضرورة لغوية اصطلاحية ! فماذا تكون المواضع ان لم يكن فيها يمين ويسار ، وأسفل وأعلى وأمام وخلف وأبيض وأسود ، وحر وبرد وحركة وسكون ... وشىء يقابله شىء فى كل وضع وفى كل تعبير . (فلسفة الحكيم ،

أخبار اليوم ١٨/ ٦/ ١٩٥٥)

للتعادلية - كما يذهب مؤلفها - أدواتها الفعالة : فى العلم والفن والأخلاق والسياسة والاقتصاد .

فى « الاقتصاد » - كما يقول - يعمل قانون التعادل عمله الصارم :

فلابد أن يكون هناك توازن بين العرض والطلب كالتوازن بين الشهيق والزفير ... فإذا زاد العرض زيادة فاحشة على الطلب انعدمت قيمة السلعة ، واذا زاد الطلب زيادة فاحشة على العرض ارتفع السعر واختنق السوق ، ولابد كما يقول من عودة التعادل والحركة الطبيعية للسوق .. أو أن تقوم سلعة جديدة بوظيفة السلعة النادرة (التعادلية ٥٢/ ٥٣) .

فلندعو اذن قانون التعادل الصارم هذا أن يجرى بيننا وأن يعيننا على أمرنا ولكن للأسف ان عدم التوازن بين العرض والطلب هو القاعدة لا الاستثناء ، ولاينطبق هذا على مجتمعات العالم الثالث فحسب - ولماذا تسمى بمجتمعات العالم الثالث ! ... وانما أيضا مع الاختلاف النسبى ، على مجتمعات العالم الاشتراكى والعالم الرأسمالى . وهذا التوازن بين العرض والطلب - أو « نقطة التعادل » كما يسميها الاقتصاديون - ليس فى الحقيقة أكثر من افتراض نظرى بحت للاسترشاد حول حاجة مجتمع ما لسلعة ما فى وقت ما . هو أشبه بمسألة رياضية ، ولا علاقة له بالفقر والغنى ، والجوع وسوء التغذية والقروض وخطط التنمية .

وقضية العصر الحديث وفقا للحكيم هى الاختلال فى التعادل بين « قوى العقل » و « قوى القلب » :

وكان لهذا الاختلال فى التعادل نتيجته الطبيعية التى لابد أن تلازم كل اختلال فى التوازن ... وهو القلق ، فالقلق السائد فى النفوس اليوم مبعثه هذا الاضطراب فى ميزان التعادل بين العقل والقلب ... بين الفكر والايمان .. وهذا الاختلال فى التعادل لابد أن يصحح نفسه بنفسه على مدى الوقت .. (التعادلية ٢٠)

هذا التعادل والاختلال - كما يوضح الحكيم - هو موضوع مسرحيته « أهل الكهف » و « شهر زاد » كما أن الصراع بين القوة والحكمة هو موضوع مسرحيته « سليمان الحكيم » على أن هذه المسرحيات لاتنتهى برفع الاختلال وانما تظل حتى النهاية معلقة بين هذه الاضداد ويقول لنا الحكيم أيضا فى احد تأملاته أنه على خلاف شعراء الاغريق قد رأى « مأساة الانسان والانسانية ... فى ذلك الصراع الدائم بين تلك القوى الداخلية : العقل والقلب » (سلطان الزمان ١٩٤١ / ٣٥) ولسنا ندرى بعد ذلك كيف تحل « قضية العصر » وتتم المصالحة بين « قوى العقل » و « قوى القلب » ؟ كل مانعرفه - على أية حال - هو أن الصراع بين العقل » و « القلب » هو موضوع الموضوعات فى الدراما بعد انتقالها من الأغريق

الى العصر الحديث "٢".
ويتوقف الحكيم طويلا عند « رجال الفكر » وكيف استعادوا سلطانهم المفقود بعد عصور من الضعف والخضوع لسلطان الملوك . ولكن من هم « رجال الفكر » فى العصر الحديث عصر الصناعة والتكنولوجيا ؟ فلنقرأ مايقوله الحكيم .

« لعل أول مظهر للسلطان العملى هم الملوك وللسلطان الروحى هم رجال الدين ـ والصراع بين السلطانين معروف من القديم ... أما رجال الفكر ، من فلاسفة وشعراء وعلماء وأدباء وفنانين فأنهم بضعفهم وفقرهم وتفكك الرابطة بينهم قد اضطروا فى العصور القديمة الى خدمة الاقوى والاغنى وهم الملوك ... وبقى رجال الدين يصارعون الى أن ضعف سلطانهم بضعف سلطان الدين نفسه ، وخاصة فى العصور الحديثة ، على أثر التقدم العلمى وركود التجدد الروحى ... على أن التقدم العلمى أو العقلى قد رد الى رجال الفكر سلطانهم المفقود ... فبدأوا يظهرون بمظهر القوة المستقلة فى اطار الديمقراطية التى أخضعت الملوك ونورت الشعوب ومكنتها من اقتناء الاثار الفكرية وضمان العيش لرجال الفكر ... » (التعادلية ٥٩)

فهل نستطيع حقا أن نصف الانتلجنسيا الصناعية والعلمية الحديثة فى المؤسسات الكبرى اليوم بأنها تشكل قوة مستقلة ؟ مصدر اللبس هو مفهوم « رجال الفكر » الغامض الذى يعود الى الماض .

أما تعادلية « رجال الفكر » ـ كما يراها مؤلف التعادلية ـ فضمانها هو احتفاظ الفكر « بكيانه الخاص واستقلاله فى مواجهة قوى العمل » (التعادلية ٦٤) ولا شىء يهدد الفكر الحر غير استدراجه الى « ميدان السياسة العملية » (التعادلية ٦١) فأرض الواقع تحمل على الدوام خطر القيود وفقدان التعادل .

إن الحكيم فى مؤلفه هذا ـ كما يذهب د . زكى نجيب محمود فى مقاله بعنوان « تعادلية الحكيم ـ أشبه بفيلسوف من فلاسفة اليونان الاقدمين يتكلم العربية ويرتدى ثياب أوربا العصرية ، فهو ينظر الى الكون والانسان على نحو مانظر فلاسفة اليونان ، وهى نظرة تحاول جمع الاضداد فى وحدة فهل تستطيع أن تقرأ نظرات الحكيم فى هذه المحاولة ، فلا يرد على خاطرك قول هرقليس ـ مثلا بأن حقيقة الكون أضداد تتعادل : النهار والليل ، والشتاء والصيف ، والحرب والسلم ، والشبع والجوع ... وبالمثل تذكره تعادلية الحكيم « بمبدأ الوسط الذهبى الذى يتوسط المتطرفات فيكون هو الفضيلة والحكمة ... » (الهلال فبراير ١٩٦٨ ، ١٧) وبسماحة المفكر الفيلسوف يكتفى د . زكى نجيب محمود فى بقية مقاله بتلخيص

---

(٢) يكتب الحكيم فى « سلطان الظلام » (١٩٤١) لقد أدرك شعراء المآسى الاغريقية أن أروع صراع هو ذلك الصراع القائم دائما بين الانسان وتلك القوى العليا الخارجية التى يسمونها « القدر » و « الآلهة » أما أنا فقد رأيت مأساة الانسان والانسانية هى فى ذلك الصراع الدائم بين تلك القوى الداخلية · « العقل والقلب » لذلك كتبت قصتى « أهل الكهف » (سلطان الظلام ٣٥) .

فقرات الكتاب . (والان يتصدر هذا المقال الطبعات الجديدة لمؤلف « التعادلية »)

على خلاف ذلك تبدو « التعادلية » فى منظور العقاد فهو يدعو القارىء أن يأخذ نفسه بالحيطة وأن يؤمن نفسه ضد حوادث الطريق قبل أن يتبع الحكيم « فالتعادلية » فى رأى صديقنا الفيلسوف هى السير فى وسط الطريق بين الرصيفين ، لا على الرصيف الايمن ولا على الرصيف الايسر ، بل فى مكان متعادل بين الرصيفين . ولكن « الحياة على الدوام خروج على الحياد الى جانب من الجوانب وقدرة تقاوم دواعى التعادل اذ اقتضى الحال وكثيرا مايقتضيه .. » (فلسفة الحكيم ، أخبار اليوم ١٨/ ٦/ ١٩٥٥)

الحضارة و « روح الشرق »

« الحضارة » لفظ مثير متعدد المعانى والتفسيرات (نحو ٣٠٠ تعريف مرجعى) يوحى كما يستخدم فى العربية منذ أجيال بشىء جليل أو رفيع ، كما يوحى بمجد غابر وسبق عظيم ويغلب على هذا المفهوم فى العربية الجانب الوجدانى والاعلائى على ماعداه من جوانب موضوعية . ويستخدم عادة ببديهية وكأنه شىء واضح وفى الأغلب وكأنه قيمة فى حد ذاتها . ولسنا هنا فى سبيل تقصى تاريخ هذا المصطلح فى العربية أو تاريخ مفهوم « الحضارة » عامة وإنما نكتفى بالاشارة الى أن « الحضارة » ـ على خلاف « الطبيعة الاولية » ـ شىء صناعى ، أى من صنع الانسان وانها دائما نتاج تراث طويل ، أو نتاج حلقات متتابعة من الجهد الانسانى ، وبالتالى فهى عملية تاريخية ، وعملية متطورة (صيرورة) وديناميكية وليست جوهرا أو شيئا ثابتا كما تبين حضارة العصر العلمية التقنية بوضوح .

وبإيجاز فالكثير من الاجتهادات أو الافتراضات الماضية فى هذا الباب مثل تلك التى ترى « الحضارة » قوة نابعة من ذاتها ، أو التى تنظر الى « الحضارة » باعتبارها ظاهرة علوية ميتافيزيقية ... لاتحظى الآن باهتمام ما من النظرية والتطبيقية (مثل علم السلوك المقارن) التى تدرس ظاهرة « الحضارة » .

مفهوم « الحضارة » ـ كما يعرف قارىء الحكيم ـ من المفاهيم الأثيرة عنده منذ الرحلة الى فرنسا ، ومنذ مرحلة « عودة الروح » حتى مرحلة الدعوة الى « الحياد الحضارى » فى السبعينيات .

الحضارة ـ كما يقول ـ « روح » و « الروح ثابتة والعلم متغير » (فن الادب ١٠٦) « واذا أبصرت شعاعا ، فاعلم أن وراءه كوكبا ... واذا رأيت أدبا ، فاعلم أن وراءه حضارة ... » (فن الادب ١١٦)

الحضارة فى منظور الحكيم هى الأصل والجوهر والمصدر ، و « روح الحضارة

يبزغ من الشمس من قديم » فى أرض أمة من الامم ، وروح الحضارة أو جوهرها شىء باق لايفنى انه ـ كما يذهب الحكيم ـ ذلك الاحساس الاول « الذى يجعل من الانسان انسانا » ويشعره بانسانيته دون وسيط ، وينمى فيه الشعور بخصائص الارض وطابع الوطن الذى يعيش فيه (فن الادب ١٢٨)

تستطيع أن تشترى « مظهر الحضارة » ولكنك لن تستطيع أبدا أن تشترى « روح الحضارة » وهذا حق ، ولكن الحكيم يطور جميع هذه المفاهيم بالنظر الى العلاقة بالغير ، الى علاقة « الشرق » « بالغرب » فهناك شىء أساسى ينطلق منه الحكيم وهو « روح الشرق » و « عبقرية الروح الشرقى » (فن الادب ١٢٤)

لايدعو الحكيم الى الانغلاق على الذات وانما إلى الانفتاح على جميع الثقافات وهذا هو موقف الأدباء من جيله بوجه عام . فهو يقول : « ولن تقوم للشرق نهضة حقيقية الا اذا أحاط بكل معارف الارض احاطة شاملة ، ثم صهرها فى قلبه وأخرجها ـ مرة أخرى للناس ـ معدنا نفيسا يشع أضواء جديدة » (فن الادب ١٢٢)

وماذا نأخذ وماذا ندع من حضارة الغربيين ؟ يجيب الحكيم على هذا السؤال الذى صاحب العرب منذ بدء الاحتكاك بأوربا فى القرن الماضى فيقول :

« نأخذ ما فى رءوسهم وندع ما فى نفوسهم ، إحساسا ملكنا ، وإحساسهم ملكهم فالشعور طابع شخصى لاينقل ولايستعار ولكن المعرفة ملك مشاع ، ومتاع يتداوله الجميع ! » (فن الأدب ١٢٢)

وهذا هو العجب العجاب الذى يخدع به البعض النفس والغير .

أيمكن أن تنقل معرفة ما وأن تكتسب هذه المعرفة فعالية اجتماعية أو علمية أحاسيس دون أن تؤثر فى أحساسيس الناس بشكل أو آخر ، ودون أن يتغير نسيج الحياة ؟ وماذا فى رءوس أهل الغرب ؟ أهو شىء مستقل عن أحاسيسهم ؟ [٣]

إن الذى يروج لهذا الرأى يكرس مؤلفا من مؤلفاته ، ألا وهو « زهرة العمر » ليصف ما أصابه من تغيير وتحول عميق ـ فى التوجه والمشاعر والأحاسيس ـ باكتشاف فنون الغرب وآدابه ، بل قد لانجد أديبا عربيا فى القرن العشرين قد تأثر بالغرب مثل الحكيم .

ويرى الحكيم قضايا العصر (الاستعمار والحرب والسلم وحقوق الانسان ...) من منظور مايسميه « بالحضارة البشرية » فهذه القضايا تهدد الحضارة البشرية فلو أدى الاستعمار الغربى الى « محو الشرق بروحه وتفكيره » فسيكون ذلك كارثة

---

(٣) الغريب ايضا اننا بتزايد مستمر نستهلك أحاسيس الغرب بقدر مانستهلك سلعه ومستخدماته ونتأثر بها ، ولكن دون أن نستطيع استثمار مهاراته ومعارفه ، ويعبر عن ذلك اخيرا د . زكى نجيب محمود فى مقالاته « تحديث الثقافة العربية » الأهرام أكتوبر ١٩٨٦ ـ مايو ١٩٨٧ .

على الحضارة الانسانية وعلى الغرب :

« أخطأ فكرة فى ذهن الغرب اعتقاده أن (الحضارة الغربية) هى كل شئ! .. انها عقيدة طفل يرى شمس العصر المائلة فوق البحر ، وهاجة ساطعة فيحسب أنها فى السماء مسمرة وفى الفضاء مثبتة !

شمس الغرب غاربة لامحالة ! ... متى ؟

يوم تنتهى (الطريقة العقلية) الى نهايتها الطبيعية ! ان الغرب يستخدم الطريقة العقلية ، كالطفل الذى يلهو بحبل (الديناميت) ... ولن ينقذ الغرب فى النهاية من المحنة والفناء غير « روح الشرق » » (فن الأدب ١٢٦) .

وتحت عنوان «الحضارة والشرق » يشير الحكيم الى ماتتسم به حضارة الغرب من تناقض وتنافر لينتهى الى القول : « وما الغرب فى حقيقة الامر الا متأخرا جدا ، فى كل شئون الروح والحكمة العليا » ولنحذر الغرب أن يمس « هذا الجانب من الشرق » وعندما يهزم الغرب ويذل لن يجد غير الشرق هاد ومنقذ له (فن الأدب ١٢٠/١٢١) .

« روح الشرق »

« روح الشرق » هى اما فكرة علوية أو شىء من الماضى ، شىء قد ينبعث من جديد ولكنه الآن غائب عن الوجود ـ هكذا تبدو « روح الشرق » فى تأملات الحكيم . بل قد يذهب به الأمر الى التساؤل : ماذا يبقى من الشرق لو فقد الشرق روحه ؟ أو نزل الشرق عن روحه لأوربا ؟ ويجيب فيقول : لا شىء « لن يبقى له شىء حتى ولا اسمه ! ... لقد كان الشرق شرقا ، أى منبعا للنور الروحى ومهبطا للدين والايمان ... يوم كانت فيه الرءوس تجوع والأجسام تشبع ، الطبقات العليا تصوم وتزهد ، والطبقات الدنيا تطعم وتقنع !

ان الجوع لازم للرءوس قاتل للاجسام ... ولا يضىء رأس الا وهو ظمآن ...

الأمة كالمسرجة لايشع لها ضياء ، الا اذا كان أسفلها فى الزيت وأعلاها فى الهواء ! » (تأملات ١٤٨) .

وللأسف فهذه رومانسيات ومثاليات من نتاج واستعلاء الفكر . ومع ذلك فهذا النسق الفكرى الذى تعبر عنه كلمات الحكيم على غرابته ليس غريبا ، فهو وليد تراث طويل من الانفصام عن الواقع أو قل وليد ذهنية تجريدية لفظية أو أدبية ، ووليد القلق والشعور بالتهديد ازاء الغرب .

وحين يختصر الشرق الى « روح الشرق » أو روحانية الشرق أو الى شىء علوى

مبهم فهو بطبيعة الحال مهدد بالضياع . على أن الحكيم يقول أيضا ضمن مايقول :

لقد كان الشرق شرقا ... يوم كانت .. أى كان فى الماضى ! فأين هو الآن ؟

أيا كان الأمر فالحكيم مفتون كما تفصح كتاباته بحضارة العصر أو حضارة الغرب التى تتمثل له فى عالم الفنون والفكر ، وهو فى نفس الآن تعلق « بروح الشرق » ولانغفل أن لهذا المصطلح بعدا دينيا ، وأنه مرادف أو وثيق الصلة بما يسمى « بروحانية الشرق » ومع ذلك فمن الامانة القول بأننا لانعرف على وجه التحديد ماهو المقصود به . مايحظى به هذا المصطلح فى الشرق العربى من صيت ، هو وليد المقابلة بما يسمى « بمادية الغرب » ووليد الرغبة فى معادلة قوة الغرب ثم ان هذه المعادلة فى الاصل من افراز الغرب الذى أثقلته العقلانية الشديدة والذى تموج به من آن لآخر – منذ القرن الثامن عشر حتى الآن – موجات من التمرد على نسيج الحياة الصارم فى المجتمع الانتاجى الرأسمالى ، وهو مايدفع البعض الى الهجرة الداخلية أو النفسية أو البحث عن « الشرق الساحر » أو قل عن العالم الآخر المغاير . فمن أعطاف القرن الثامن عشر ، وهو قرن التنوير والعقل انبثقت الحركة الرومانتيكية الأوربية التى اكتشفت هذا « الشرق الساحر » .

« روحانية الشرق » هى فى النهاية القضية الذهنية العربية التى تتعلق « بأسطورة الحضارة » الفوقية وسطوتها كشىء مطلق مستقل عن التاريخ العام ومعنى « مادية الغرب » هو اختصار تفوق الغرب (المنحل أخلاقيا !) الى مجموعة من الانجازات التكنولوجية الصرفة ، وهى انجازات وان كانت نافعة ومطلوبة ، الا أنها انجازات أرضية واطئة ، تستهدف أغراضا دنيوية زائلة ، دون ادراك أن هذه الانجازات انما هى تعبير عن أسلوب مغاير وشامل للحياة وعن توجه آخر .

لقد عرض طه حسين منذ نحو نصف قرن لما سمى « بمادية الغرب وروحانية الشرق » هذه المقولة التى عادت تطل علينا من جديد معبئة فى شحنات لفظية جديدة (مثل الخصوصية التاريخية أو نحن أمة فوقية) . وقد لانجد أفضل مما كتبه عميد الأدب فى هذا الباب . يقول طه حسين :

« من الحق أن الحضارة الأوربية عظيمة الحظ من المادية ، ولكن من الكلام الفارغ والسخف الذى لايقف عنده عاقل أن يقال أنها قليلة الحظ من هذه المعانى السامية التى تغدو الأرواح والقلوب ، من الحق أن الحضارة الأوربية مادية المظاهر وقد نجحت من هذه الناحية نجاحا باهرا ، فوفقت الى العلم الحديث ... ولكن من أجهل الجهل وأخطأ الخطأ أن يقال أن هذه الحضارة المادية قد صدرت عن المادة الخالصة انها نتيجة العقل انها نتيجة الخيال ... انها نتيجة الروح الخصب المنتج نتيجة الروح الحى الذى يتصل بالعقل فيغذوه وينميه ويدفعه الى التفكير ثم الى الانتاج ... » (مستقبل الثقافة ٧٦)

واذا قال الأوربى لنا أن حضارته مادية بغيضة فهو اما يريد « المزيد من هذه الحضارة المادية » أو « يريد أن يزهدنا فى هذه الحضارة » حتى نتحول الى عبيد له باسم « حضارتنا الروحية » (المرجع السابق ٧٨) .

ويتساءل طه حسين فى وضوح وصرامة :

« فما هذا الشرق الروحى ؟ ... وما أعرف أن للشرق القريب هذا روحا يميزه عن أوربا ويتيح له التفوق عليها ..

أتكون الديانات السماوية التى أخذ منها الشرقيون والغربيون على حد سواء « روحا فى الشرق ومادة فى الغرب ؟ » (المرجع السابق ٧٨)

أن أولئك الذين يزهدون فى الحضارة الأوربية ويدعون الى روحية الشرق يعرفون اذا خلوا الى أنفسهم أنهم يهزلون ولايجدون ... (المرجع السابق ٧٩) بل هم يفسدون العقول بهذه النداءات الكاذبة فنحن كما يقول طه حسين آخذون بأسباب الحضارة الحديثة منذ اتصالنا بأوربا فى أوائل القرن الماضى ، وعلينا « أن نلائم بين آرائنا وأقوالنا وأعمالنا » ، فأنا لا أدعو الى أن ننكر أنفسنا ولا نجحد ماضينا ولا أن نفنى فى الأوربيين ، وكيف يستقيم هذا وأنا انما أدعو الى أن نثبت لاوربا ونحفظ استقلالنا من عدوانها وطغيانها ونمنعها من أن تأكله » (المرجع السابق ٧١)

صراع الفكر

فى فرنسا تعرف الحكيم على رواد المسرح الحديث الذين أبدعوا أشكالهم الدرامية الجديدة وفقا لمسبقاتهم الاجتماعية وحاجاتهم التعبيرية . سار الحكيم - كما يقص علينا فى « سجن العمر » - فى ركب هؤلاء الكتاب والمؤلفين والمخرجين القائمين بثورة تجديد ضد المسرح التقليدى الناجح ، سار فى ركب (أبسن) و (بيرانديللو) و (برنارد شو) و (ماترلنك) » ... وهم كتاب ومؤلفون وجدوا العسر كل العسر فى الظفر بجمهور واسع وقتذاك ... واذا كانوا قد انتصروا بعد ذلك بفضل جماعات من المثقفين » (سجن العمر ٢٢٤/ ٢٢٥/ (٤)

ويصف الحكيم مسرحه فيقول :

« مسرحى فكرى حيث أنه يقوم على أفكار ويمكن أن تعتبره عقليا وهو بالضرورة رمزى لان الرمز ماهو الا انعكاس لعمومية الفكرة التى تقوم عليها المسرحية وهذه الفكرة تتعدى فى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها فهى ليست فكرة تخص أحد الناس دون غيره ولكنها رمز لطابع بشرى شامل ...

---

(٤) على خلاف مايذهب اليه الحكيم فقد كان نجاح بيرانديللو بمسرحه الجديد سريعا وشاملا اذ سرعان ماتخطى ايطاليا الى غيرها من الدول الاوربية . ومن المعروف أن بيرانديللو قد حصل على جائزة نوبل للادب عام ١٩٣٤ .

والشخصية عندى نمط شامل هو وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس . الشخصية عندى شاملة من حيث أنها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم ... فاذا شئت فقل أن مسرحى بذلك مسرح أقنعة ... » (دليل المتفرج ١٧٩)

الفكرة فى مسرح الحكيم هى الأصل ومن خلالها يوزع المؤلف الادوار ويصوغ الحوار ويبنى معمار المسرحية ، كل شىء فى هذا المسرح بحساب ، وكل شىء يمر خلال مصفاة الفكر المتأمل . الشخوص أنماط تحركها خيوط الفكرة ، والصراع بينها بحكم خضوعها الشامل للفكرة بلا عمق درامى .

المسرح فى جوهره ـ كما يقول الحكيم ـ قضية ومشكلة وليس حدوتة ولا عرضا للحياة . فمن يريد أن يحكى حدوته أو يعرض حياة فليكتب قصة أو رواية « ... ان الكاتب المسرحى يبدأ من القضية الى الحياة ، بينما القصاص أو الروائى يبدأ من الحياة الى القضية التى توجد فى روايته وقد لاتوجد ... وهذا هو الفرق بين أبسن وتشيكوف ، أبسن كاتب مسرحى فى جوهره وتشيكوف كاتب قصصى فى أعماقه ، وكلاهما ... استخدم المسرح » (دليل المتفرج ١٨١) .

ولكن حين نتأمل مسرحيات الحكيم الفكرية (أهل الكهف ، شهر زاد ، بيجماليون ، سليمان الحكيم ...) [٢] نتبين أنها تبدأ من القضية أو الفكرة وتنتهى الى القضية أو الفكرة بل هى تنتهى على الأغلب من حيث بدأت كما هو الأمر فى المسرحيات السابقة .

ويشير الحكيم الى أن مسرح الفكر تقليدى من حيث البناء والشخصيات ومنطق الأحداث ولكن العنصر المميز له هو أن مايشغل الشخصيات ليس موضوعا أو نزاعا ماديا » ... بقدر ماهو قضية فكرية . هذا مانجده فى مسرح إبسن وبيرانديللو وبرنارد شو وجيرودو وستريندبرج .. ان كل مسرح محترف لابد أن يكون أساسه فكريا ... » (دليل المتفرج ١٨٢ / ١٨٣)

وفى هذا الكثير من التبسيط فقد نجد بعض أوجه التشابه بين مسرح الحكيم ومسرح ابسن (١٨٢٨ ـ ١٩٠٦) وأبرزها الاحكام فى التكوين والاستعانة أحيانا بالاسلوب التحليلى فى تطوير الحوار أو فى الكشف عن « الماضى » ولكن نماذج إبسن أكثر حسية كما أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بمرحلة تاريخية اجتماعية بعينها ، فمسرحياته (نورا أو بيت الدمى ١٨٨٠ ، الاشباح ١٨٨٣ ، البطة البرية ١٨٨٥) هى نماذج أو تكوينات تفضح فى ضوء الواقع والممارسة الدعاوى المثالية التى ترفعها البرجوازية ، وتكشف النقاب عن الازدواج الاخلاقى والنفاق الذى يسم حياتها ، وشخوصه تعيش تحت ثقل الماضى أكثر مما تعيش فى الحاضر .

---

(٥) تدخل فى « مسرح الفكر » ايضا مسرحيات نشات فى مراحل متاخرة مثل « اريد أن اقتل » (نحو عام ١٩٤٦) و « لو عرف الشباب » (١٩٥٠) و « مصير الصرصار » (١٩٦٦)

أما موضوعات الحكيم فهى بلا روابط ملموسة وانما تعالج صراعات مع مطلقات. لاترتبط بزمان أو مكان (مثل صراع الانسان مع « الزمان » أو « المكان » أو « الحقيقة » ...) وفى هذه الصراعات الكثير من الاصطناع والجدل العقلى والقليل من نبض الحياة .

وحين نتأمل مسرح بيرانديللو (١٨٦٧ ـ ١٩٣٦) نجد أنه يدور حول قضية أساسية ألا وهى التداخل المستمر بين « الظاهر » و « الوجود » أو صعوبة التحقق من الوجود الانسانى ومن هوية الانسان والشك فى استمرارية الذات ، وهذا هو موضوع مسرحيته الشهيرة « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) ولكن هذه القضية تلح على المؤلف بعنف ودرامية شديدة فهى ليست قضية فكرية وانما أيضا وجودية لقد أوجدت هذه الدراما الانسانية قالبها الفنى آلا وهو المسرح . داخل المسرح فالممثل يفعل على المسرح عن قصد مايفعله الآخرون فى حياتهم اليومية والآخرون لايعرفون على وجه الدقة ان كانوا كائنات ترتكز الى أساس أو جوهر أم مجرد « أدوار » متغيرة .

وبايجاز فمسرح بيرانديللو يقوم على فكر فلسفى عميق ولكنه يقدم هذا الفكر من خلال شخصيات حية ووقائع دامية ، على الحافة بين الملهاة والمأساة .

على خلاف ذلك برنارد شو (١٨٥٦ ـ ١٩٥٠) فمسرحياته هى تكوينات عقلانية ثاقبة وممتعة تستهدف أغراضا معرفية ، تستهدف الكشف عن الممارسات الفاضحة التى قد تغلفها الأبنية الرأسمالية والبرجوازية المحترمة (حرفة سيدة وارين ١٨٩٣ ، بيت الأرامل ، ... ميجور باربرا ١٩٠٥) كما تستهدف هدم الأساطير « الأبطال » ١٨٩٤ ، « قيصر وكليوباترا ١٩١٠) بيجماليون ١٩١٢ وتعبيد الطريق الى الفابية (اشتراكية المساواة) .

فما هو الفكر الذى يقوم عليه مسرح الفكر عند الحكيم ؟

هو صراع الانسان مع « قوى خفية » تفوق حدود الانسان مثل « الزمن » أو « الحقيقة » أو « المكان » (مقدمة أوديب ٤١) ثم حيرة الفنان بين « الفن » و « الحياة » وكثيرا ماتختفى القضية الثانية ـ وهى قضية الحكيم الأساسية ـ وراء الأولى .

ولابد أن ننتقص الفكر الذى يقوم عليه مسرح الفكر عند الحكيم فسمته الأولى هى خشية التقيد بفلسفة أو منحى أو شكل من أشكال الحياة ، ومن ثم العجز عن الاتصال بعالم الواقع والناس والالتفاف حول الذات وقضايا الخلق والابداع . والتسامى الى عالم « الأبديات » والمطلقات والى أحلام الانسانية والحضارة وقد نوجز ذلك حين نقول ان الحكيم ينصب مسرحه فى الذهن .

ويعبر عن ذلك د . محمد مندور فيشير الى أن « الصراع » فى هذا المسرح الذهنى يبدو منفصلا عن الانسان وجاريا بين المطلق من المعانى ومن ثم تتحول

المسرحية الى مجرد مناقشة عقلية خالية من العناصر الدرامية بل ان بعض هذه المسرحيات ومنها « شهر زاد » تكاد تأخذ « صورة الحوار الخالص » (مسرح توفيق الحكيم ١٠٩)

والمشكلة ليست أن « الفكرة » هي « الأصل » في مسرحيات الحكيم وانما - كما يقول د . على الراعي - أنه يقيد « الفكرة » فهو يطلقها ثم يطاردها ، كما يطارد العلماء الصواريخ الموجهة لتسير في أجهزة الرصد والتصحيح « وهو بهذا يخلق أدبا مسرحيا يعتمد على الحوار والنزاليات ، والمفارقات وماشئت من أدوات العقل وزاده ولكنه لايخلق المسرح الفكرى الحى ... » (مسرحيات توفيق الحكيم « الهلال » فبراير ١٩٦٨ ، ٩٨) .

ومن أقوال الحكيم نتبين كيف أن المضمون الفكرى لمسرحه لايشغله بقدر ماتشغله صورة صراع الفكر . فالمؤلف المسرحي - كما يقول - « هو ذلك الذى يعرض لنا عرضا مشابها لذلك الرجل الذى نراه ينتحى ناحية على قارعة الطريق ، ويخرج من جرابه سلسلة يقيد بها نفسه ثم يحاول حلها ... » (دليل المتفرج ١٨٥) « والمسرح أشبه « بحلقة مصارعة » يواجه فيها الانسان « مشكلة كبرى أقوى منه أو على الأقل ندا له » ، « يقارعها المتفرج بأقوى ما للانسان من سلاح وهو العقل والفكر والطبع المقاوم . (دليل المتفرج ١٨٠) ومفهوم التراجيديا عنده هو « الاصرار على كفاح لا أمل فيه » كما يقول في مقدمة مسرحيته « مصير صرصار » .

بل أن الحكيم جعل من هذا المبدأ النظرى موضوعا لمسرحيته « مصير صرصار » (١٩٦٦) فموضوعها هو كفاح صرصار سقط في حوض حمام أملس جاف (بانيو) ومحاولات هذا الصرصار تسلق جدار الحوض واصراره على المحاولة رغم فشله المتكرر (تسلق ثم انزلاق ثم تدحرج ثم سقوط الى قاع الحوض .. ٩١) يدور حوار المسرحية على مدى أكثر من مائة وثلاثين صفحة بين زوجين ثم بينهما وبين طبيب فالزوجة تسعى الى اخضاع الزوج ، والزوج يتابع بافتتان كفاح الصرصار الدءوب للخروج من مأزقه ، على الرغم من ادراكه ان مصير هذا الكفاح الفشل ، وعلى الرغم من أن مصير الصرصار لايعنيه في شيء فهو لايعاني من شعور النقص ولايرى نفسه في موقف الصرصار وانما هذا هو الافتراض الخاطيء الذى تقوم عليه المفارقات الحوارية في المسرحية .

الاساس الذى تقوم عليه المسرحية هو صراع الصرصار ، أما الرابطة بين مأزق الصرصار ومشكلة الزوج ، فهى الخلفية التى يصطنعها المؤلف فالزوج لايواجه قوى لاقبل له بها وانما يواجه زوجة تنزع الى التسلط أو الى اثبات تفوقها . وينتهى الموقف بينهما من حيث بدأ ، بلا تطور وبلا حدث .

وبوضوح شديد فمبدأ الصراع ، أى الصيغة الفنية أو الشكل في هذه المسرحية ، هو الموضوع وهى شبهة تلقى بظلالها على الكثير من مسرحيات الحكيم ، ونعتقد أنها تفسر الكثير .

فهـــــــــرس

رقم الايداع بدار الكتب ٢١٩٦ - ١٩٨٧

الترقيم الدولى : ٤ - ٣١٨ - ١١٨ - ٩٧٧ ISPN

٣٠٠ قرش